



Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti – XXIV Ciclo

Coordinatore: Prof. Luigi Russo

SSD: M-Fil/04

**JEAN-LUC NANCY: RAPPRESENTAZIONE, ESPOSIZIONE, NUDITÀ**

di Concetta Ricupito

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Pina De Luca

Co-tutor: Chiar.mo Prof. Luigi Russo

*a Luca e... a te!*

## INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
I RAPPRESENTAZIONE: RIPENSARE LA <i>MIMESIS</i>	p. 20
I.1. <i>Lingua, pensiero, corpo, immagine</i>	p. 20
I.2. <i>Decostruire la rappresentazione</i>	p. 24
I.3. <i>L'auto-ritatto di Descartes</i>	p. 39
I.3.1. <i>Il "con" tra ego e sum</i>	p. 40
I.3.2. <i>L'"impensato" di Descartes</i>	p. 44
I.3.3. <i>Apelle e Parrasio</i>	p. 48
I.3.4. <i>Un portrait à lire</i>	p. 55
I.4. <i>La decostruzione del cristianesimo e Il disegno del pensiero</i>	p. 64
I.4.1. <i>Un contatto differito</i>	p. 73
I.4.2. <i>L'inoperosa Visitazione</i>	p. 82
I.4.3. <i>Sulla soglia di "una" morte</i>	p. 89
I.5. <i>Alcuni passaggi sulla Mimesis di Philippe Lacoue-Labarthe</i>	p. 95
I.5.1. <i>Il ritratto tra Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy</i>	p. 105
II. ESPOSIZIONE: UNA <i>MIMESIS</i> INOPEROSA	p. 113
II.1. <i>I luoghi dell'esposizione</i>	p. 113
II.2. <i>La Mimesis inoperosa</i>	p. 118
II.3. <i>Il ritratto/il ritiro</i>	p. 129
II.4. <i>Il suono: la risonanza della forma</i>	p. 136
II.5. <i>Il cinema: un'etica dello sguardo</i>	p. 144

II.6. <i>Foto/Ritratti di Città</i>	p. 153
III. NUDITÀ: VERSO UN'ONTOLOGIA ESTETICA	p. 160
III.1. <i>Intro</i>	p. 160
III.2. <i>Nudità: l'accesso ad un pensiero a venire</i>	p. 162
III.3. <i>Nudità del Con</i>	p. 167
III.4. <i>Erotica ed estetica</i>	p. 170
III.5. <i>Nudità e immagine</i>	p. 174
III.6. <i>Verso un'ontologia estetica</i>	p. 180
BIBLIOGRAFIA	p. 182

## INTRODUZIONE

*Je me sens toujours dans mon propre travail,  
dans ma propre écriture de texte,  
comme trop violemment rejeté du côté du concept,  
c'est-à-dire du côté d'un discours  
qui est sans prise sur le réel.*

Jean-Luc Nancy, *La possibilità d'un mondo*.

*Rappresentazione, esposizione e nudità* sono i tre momenti attraverso i quali viene scandito questo lavoro. L'intento perseguito è quello di far emergere la dimensione estetica del pensiero di Jean-Luc Nancy, senza prescindere dalle questioni più specificamente ontologico-etico-politiche, giacché queste si riveleranno necessariamente legate alle riflessioni nancyane sull'arte e l'estetica. In primo luogo il lavoro sarà orientato a mostrare che il ripensamento del termine "rappresentazione", e di conseguenza la critica al significato che esso ha assunto nella tradizione del pensiero occidentale, è il *fil rouge* che attraversa l'intera produzione nancyana. Tale ripensamento implica una revisione radicale del concetto di *mimesis*, che conduce il filosofo ad abbandonare la parola rappresentazione - ancora prigioniera del legame di dipendenza che si instaura tra una copia e il suo modello - e ad abbracciare la più felice espressione di *ex-peausition*<sup>1</sup>. Si può, senza dubbio, affermare che Nancy sia impegnato in una *risrittura* della rappresentazione come esposizione. *Riscrivere* significa qui

---

<sup>1</sup> J.-L. Nancy scrive *expeausition* – anziché *exposition* – inserendo nel corpo della parola il termine *peau*, (pelle), intitolando così, tra l'altro, uno dei paragrafi di *Corpus*. Cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992; tr. it. di A. Moscati, *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995, p. 29.

togliere le vesti alla (rap)presentazione, esibirla come una *presentazione*, un'esposizione.

L'abbandono del termine rappresentazione induce Nancy a pensare alle diverse possibilità donative dell'esposizione. Di ciò si occuperà il secondo capitolo del lavoro di tesi che riconoscerà come territori privilegiati dell'esposizione i *luoghi* dell'arte: il ritratto, il disegno, il suono, il cinema, la città (nel ritratto fotografico). Del termine francese *ex-peau-sition* sarà necessario analizzare le varie implicazioni, dalle quali emergerà, come dato significativo, che gli eventi del nostro mondo (pensiero, corpo, immagine...) si *dispiegano* alla maniera di una *pelle* esposta, senza rimando ad alcuna interiorità né trascendenza. Il secondo capitolo si rivelerà, inoltre, particolarmente fecondo in quanto fornirà i presupposti fondamentali per la formulazione di una *mimesis inoperosa*, in cui si è intravisto il dispositivo da cui muovono gli studi di Nancy. Questa formula inedita, attraverso cui proviamo a leggere le riflessioni di Nancy, nasce dallo studio dei testi di Philippe Lacoue-Labarthe<sup>2</sup>, di cui Nancy accoglie, a ben vedere, la proposta di una "mimesis senza modello" (la *mimesis* "originaria"). La *mimesis inoperosa* è il modello-non-modello (la *forma formans*) che muove gli studi nancyani.

Essenziale, nel capitolo conclusivo, sarà l'analisi del concetto di "nudità", termine che ricorre sintomaticamente sia negli scritti etico-politici<sup>3</sup> di Nancy sia nei testi dedicati all'immagine: *nudo* è il pensiero s-vestito (*dérobée*<sup>4</sup>), *nudo* è il corpo che

---

<sup>2</sup> Ph. Lacoue-Labarthe (1940-2007) è stato amico e collega di Jean-Luc Nancy. I due autori scrivono alcuni testi a quattro mani, in particolare si ricordano: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande*, Seuil, Paris 1978; *Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan*, Galilé, Paris 1990; *Le mithe nazi*, L'Aube, La tour D'Aigues 1991; *Retraiting the political*, edited by Simon Sparks, Routledge, London 1997.

<sup>3</sup> Cfr. J.-L. Nancy *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001; tr. it. di M. Vergani, *Il pensiero sottratto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris 1990; tr. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2003; *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996; tr. it. di D. Tarizzo, *Essere singolare plurale* Einaudi, Torino 2001; J.-L. Nancy e F. Ferrari, *Nus sommes. La peau des images*, Klincksieck, Paris 2003; tr. it. di F. Ferrari, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

<sup>4</sup> "Il pensiero si sottrae e si spoglia, pensando la denudazione, la spoliatura di senso o dei sensi dati che hanno costituito l'impianto dell'Occidente, in un'operazione di decostruzione, di spoglio dell'Occidente, finché restano le spoglie: l'Occidente esangue e spogliato, il suo corpo nudo, il suo corpo glorioso", M. Vergani, "Un pensiero affermativo", Introduzione a J.-L. Nancy, in *Il pensiero sottratto*, cit., p. 8.

si espone all'altro, *nuda* è l'immagine nel ritratto. *Nudi* lo si è, però, sempre *con*, lo si è in quanto *esposti* ad un altro.

Nudo, io sono con gli altri. Nudo, sono esposto alla condivisione del senso<sup>5</sup>.

Obiettivo della tesi sarà porre in rilievo la declinazione estetica del concetto di nudità, al fine di poter cogliere, con un passaggio successivo, le valenze estetiche che proprio il “tra<sup>6</sup>” dell'*in-comune* implica. A partire da queste essenziali premesse, ci chiederemo – ecco l'approdo problematico del lavoro – se e a quali condizioni l'ontologia della relazione<sup>7</sup> riservi la possibilità di aprirsi ad un'ontologia estetica. In tal modo si tenterà di restituire al pensiero nancyano, così spesso calcificato sulla nozione di “essere-con”, il suo più intimo e fecondo dinamismo che spazia sui molteplici territori del sapere, prediligendo sovente le vie dell'arte e dell'estetico.

### *Rappresentazione*

La critica al concetto di rappresentazione - elemento costante nei lavori di Nancy - richiama la riflessione che su tale tema è stata sviluppata da Jacques Derrida<sup>8</sup> e

---

<sup>5</sup> J.-L. Nancy, *Corpo nudo*, tr. it. di G. Valle, testo presentato al festival *filosofia '11*, ora in “Appendice” al testo di D. Calabrò, *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di J.-L. Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis, Milano 2012.

<sup>6</sup> “Il tra è il luogo in cui le figure si espongono l'una all'altra, o i colori si levano l'uno contro l'altro”, in J.-L. Nancy, *À la frontière, figures et couleurs*, “Le désir de l'Europe”, 1992, p. 41; tr. it. di L. Bonesio, *Alla frontiera, figure e colori*, in «Tellus», n° 1, 1996, p. 4.

<sup>7</sup> La formula ontologia della relazione è usata da C. Meazza nel suo *La comunità s-velata*, per riferirsi alla riflessione nancyana dell'essere-con. Anche Nancy adopera quella formula in una nota di *Essere singolare plurale*, riconducendola a É. Balibar, *La filosofia di Marx*.

<sup>8</sup> Nonostante Nancy riporti in nota ad alcuni scritti sull'arte che la sua riflessione sulla *mimesis* è debitrice degli studi sviluppati da J. Derrida, senza mai citare lo scritto di riferimento, in realtà l'attinenza con Derrida è apparsa alquanto problematica. C'è tra i due filosofi una certa affinità riguardo ai temi trattati, che rende indubbia la risonanza di *Memorie di cieco. L'autoritratto ed altre rovine* e de *La verità in pittura* di Derrida nei lavori nancyani sul ritratto e sul disegno, ma la maniera di approssimarsi alle questioni risulta molto differente. Poiché differente è l'approccio dei due autori alla decostruzione. Di J. Derrida si veda, in particolar modo, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris 1967; tr. it. di G. Dalmasso, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 1968; *La dissémination*, Seuil, Paris 1972; tr. it. di S. Petrosino e M. Odorici, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989; *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; tr. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005; *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990; tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003.

Philippe Lacoue-Labarthe<sup>9</sup>. In particolare, le riflessioni di quest'ultimo saranno decisive nel ripensamento nancyano della rappresentazione.

Nancy segnala come una nuova declinazione della *mimesis* debba muovere dall'abbandono definitivo dell'idea di un vero, bello, buono che fungano da modello per la rappresentazione - pensiero che ha le sue radici nella tradizione platonica – dal momento che “l'idea svislisce l'immagine sensibile che non è altro che il suo riflesso, e il riflesso degradato di un'immagine più alta”<sup>10</sup>.

A partire dal testo del '94, *Le Muse*<sup>11</sup>, affiora l'urgenza di sottrarre la *mimesis* all'idea di imitazione o riproduzione. L'arte non nasce con l'intento di divenire una copia del reale. Per rivelarlo occorre risalire alla “nascita stessa dell'arte”<sup>12</sup>, a quella che fu l'esperienza del primo creatore di immagini, il pittore delle grotte (il riferimento nancyano è al pittore delle grotte di Lascaux). Afferma a riguardo Nancy:

Al comparire del primo contorno, il primo pittore vede venire verso di sé un mostro che gli offre il rovescio impensato della presenza, il suo dislocamento, il suo scollamento o il suo piegarsi in manifestazione pura, e la stessa manifestazione come la venuta dell'estraneo, come la messa al mondo di ciò che non ha alcun posto nel mondo, come la nascita dell'origine stessa e come l'apparizione dell'apparire...<sup>13</sup>.

È l'estraneità ciò che segna questo primo gesto pittorico. La pittura dell'uomo primitivo si presenta come una forma estranea: estraneità di una figura che fa “mostrazione” di sé e che, per il solo fatto di trovarsi (su di una parete della grotta) dislocata rispetto allo spazio che occupa solitamente, è ben lungi

---

<sup>9</sup> A differenza di J. Derrida l'autore che sembra dare una spinta intellettualmente decisiva agli scritti nancyani sulla *mimesis* è Ph. Lacoue-Labarthe. Nancy ne cita puntualmente i testi di riferimento. Ebbene proprio da questi scritti risulterà l'intesa sostanziale tra i due colleghi nella riflessione sulla “*mimesis* originaria”. Di Ph. Lacoue-Labarthe si veda *Portrait de l'artiste, en general*, Bourgois, Paris 1979; tr. it. di T. Santi, *Il ritratto dell'artista, in generale*, Il nuovo melangolo, Genova 2006; ‘*Retrait*’ de l'artiste, en deux personnes, ed. mem/Arte Facts, Lyon 1985; *L'imitation des modernes: (Typographies 2)*, Galilée, Paris 1986; tr. it. di P. Di Vittorio, *L'imitazione dei moderni*, Palomar, Bari 1995; *Typography: mimesis, philosophy, politics*, Christopher Fynsk, Harvard 1989.

<sup>10</sup> J.-L. Nancy, *Image et violence. L'image – Le distinct. La représentation interdite*, Galilée, Paris 2002; tr. it. di A. Moscati, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

<sup>11</sup> J.-L. Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris 1994; tr. it. di C. Tartarini, *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.

<sup>12</sup> Cfr. G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève 1955; tr. it. di E. Busetto, *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis, Milano 2007.

<sup>13</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 109.



dall'essere avvertita come qualcosa di familiarmente riconosciuto, come la mera copia della cosa reale. Che la pittura non sia stata per quegli uomini nulla di familiare è testimoniato dal piacere che ne ricavarono:

Il piacere che gli uomini provano nella *mimesis* è costituito dal turbamento che s'impadronisce di loro dinanzi all'estraneità riconoscibile o nell'eccitamento che deriva da un riconoscimento che dovremmo dire *straniato*<sup>14</sup>.

Il piacere è elemento decisivo nel ripensamento della *mimesis* operato da Nancy. Il "piacere di desiderare"<sup>15</sup>, suscitato dalle immagini, rende chiaro come ciò che è immagine non sia esperito affatto come rimando o riproduzione del reale, perché vi può essere piacere solo a condizione "che sia in gioco qualcosa di diverso dall'oggetto di una rappresentazione"<sup>16</sup>. Non si prova, infatti, piacere nell'esperire ordinario delle cose, mentre "proviamo piacere nell'immagine, o forse potremmo dire che ciò che chiamiamo «immagine» è ciò con cui entriamo in un rapporto di piacere"<sup>17</sup>.

Piacere e desiderio aprono alla questione della *methexis* ed alla necessaria *com-*partecipazione di *mimesis* e *methexis*. Questo è un punto molto delicato nella riflessione del filosofo francese, ed è questione che già da sola mostra la novità del suo pensiero sulla rappresentazione. Afferma infatti Nancy: "Nessuna *mimesis* senza *methexis* – a meno che non sia solo copia, riproduzione: ecco il principio"<sup>18</sup>. *Methexis* è la tensione desiderante che mobilita la partecipazione emotiva all'immagine, per cui "le estetiche senza principio di piacere rischiano sempre di voler essere *mimesis* di idee pure, conformità a nozioni prive di emozione"<sup>19</sup>.

La *Methexis* sarà perciò una delle chiavi di lettura della *mimesis* nancyana.

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 101.

<sup>15</sup> Cfr. J.-L. Nancy, "Il piacere di desiderare", tr. it. di G. Baptist, in Aa. Vv., *Pensare il presente. Seminari cagliaritari*, CUEC 2010.

<sup>16</sup> J.-L. Nancy, "L'immagine: *mimesis* e *methexis*", in Aa.V.v., *Ai limiti dell'immagine*, a cura di C.C. Härle, Quodlibet Studio, Macerata 2005, p. 16.

<sup>17</sup> Ibidem. Il riferimento è qui alla *Poetica* di Aristotele e alla sua concezione della *mimesis* come ciò che mette in opera un certo legame tra il piacere e la rappresentazione. L'imitazione è produttrice di piacere. Si vedano in particolare i versi 48b 3-19, in Aristotele, *Poetica*, tr. it. di G. Paduano, Laterza, Bari, 2006. E inoltre *Retorica*, tr. it. di A. Plebe, 1371 b 4-11, in *Aristotele*, *Classici del pensiero*, vol. II, Mondadori, Milano 2008, p. 844.

<sup>18</sup> Ivi, p. 14.

<sup>19</sup> Ivi, p. 17.

Emerge un punto essenziale: la *mimesis* non allude all'imitazione nel senso della riproduzione "di" o "in" una forma, operazione questa che lascia dietro di sé il fondo oscuro della cosa in sé. Con ciò Nancy vuole ribadire che la *mimesis* non dipende da un'idea significativa che imprime il suo riflesso in un'immagine. Il ricorso di Nancy all'arte va proprio in questa direzione: mostrare come la rappresentazione sia sospensione da un significato che s'impone come un unico senso. A tal proposito Nancy scrive:

è questa la forza delle muse... trasforma qualcosa, che faceva parte di un'unità di significazione e rappresentazione, in qualcosa d'altro, che non è una parte disgiunta, ma il tocco di un'altra unità – e, questa, non più di significazione. L'arte libera i sensi dalla significazione, o meglio libera il mondo dalla significazione<sup>20</sup>.

Nell'arte si presenta una forma che non rappresenta, che non identifica, che non è esemplare, ma che è soltanto ciò che è. Nessun messaggio cui rimandare, nessun passaggio verso l'al di là. "C'è solo un presente di luce, di colore di stoffa e di corpi"<sup>21</sup>. Ma se l'immagine e l'arte in generale devono abbandonare l'idea di un Invisibile<sup>22</sup> che le sostenga, come si pone Nancy rispetto alla pittura cristiana, che proprio da questo Invisibile trae 'fondamento'? Ebbene per il filosofo quell'invisibile sempre *al di là* è, in realtà, il *sempre-gia-qui*, esposto nella presenza dell'immagine, "una presenza instancabilmente esposta davanti a noi"<sup>23</sup>, una "presenza sciolta dalla rappresentazione"<sup>24</sup>:

Non cerchiamo di andare dietro la tela, non cerchiamo oltre la breve immobilizzazione di un olio, non cerchiamo di vedere dietro al visibile. Siamo già entrati, siamo esposti alla visione: è tutto ciò che ci viene richiesto, che ci viene permesso e promesso<sup>25</sup>.

E poco più avanti:

---

<sup>20</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 42.

<sup>21</sup> Ivi, p. 93.

<sup>22</sup> *L'icona*, fortemente debitrice della tradizione platonica e neoplatonica, è l'esempio di un'immagine visibile che deve operare il transito verso l'al di là, l'Invisibile. Si veda in particolare E. Sandler *L'icona, image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique*, Editions Desclée De Brouwer, Paris, 1981; tr. it. Delle Benedettine di S. Maria di Rosano, *L'icona. Immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Edizioni Paoline, Roma 1985.

<sup>23</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, Paris 2001; tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, *Visitazione (della pittura cristiana)*, Abscondita, Milano 2002, p. 39.

<sup>24</sup> A. Cariolato e F. Ferrari, *Quel liquido splendore di colori*, "Postfazione", in Ivi, p. 59.

<sup>25</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., pp. 87.

Guardate l'invisibile, non al di là del visibile, né dentro, né fuori, ma direttamente l'invisibile, sulla soglia, come il suo stesso olio, la sua trama il suo pigmento<sup>26</sup>.

In questi luoghi Nancy sottolinea che la pittura religiosa, contrariamente all'idea consolidatasi nel corso della tradizione, non rimanda ad un *al di là* perché mostra, presenta ed espone il suo invisibile nella materia stessa della pittura, nella trama della tela, nel pigmento del colore. È qui chiara l'operazione che compie il filosofo francese: l'invisibile non va verso un secondo piano, non allude ad una profondità o ad un'altezza, ma si inscena nella scena stessa dell'esposizione.

Forte è, dunque, il richiamo ad una presenza che non divenga rappresentazione di un invisibile idea.

Su ciò Nancy insiste non solo riferendosi alla questione dell'arte, ma estendendo questa esigenza anche al tema della comunità. Va ricordato, infatti, che Nancy ne *La comunità inoperosa* e in *Essere singolare plurale*, ripensando l'ontologia come ontologia dell'*essere-in-comune*, per altra via sottopone a critica l'idea di rappresentazione. Comunità<sup>27</sup> infatti deve essere intesa come l'essere-gli-uni-con-gli-altri, senza il rimando dell'"essere-in-comune" ad un'idea precostituita di comunità. Occorre ripensare la comunità nella sua propria modalità d'essenza che consiste nella *com-parizione*<sup>28</sup>. "Comparizione", dice Nancy, è "parola sprovvista di ogni tradizione. Mettendo in primo piano il fatto di apparire insieme, al mondo e gli uni agli altri, prendevo le distanze da un'eventuale «natura» o «essenza» dell'essere in comune"<sup>29</sup>.

L'essere in comune significa che gli essere singolari sono, si presentano, appaiono, soltanto in quanto compaiono, sono esposti, presentati o offerti gli uni agli altri. Questa comparizione non si aggiunge al loro essere, ma è ciò in cui il loro essere perviene all'essere<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 88.

<sup>27</sup> "Quando parlo dunque della realtà «sociale», sto parlando della «società» che si scopre non essere altro che l'apparenza di se stessa, che non rinvia più ad uno sfondo, che non «simbolizza» nulla (nessuna comunità, nessun corpo mistico), ma fa simbolo con se stessa, apparendo di fronte a se stessa per essere così tutto ciò che essa è e tutto ciò che essa deve essere. L'essere sociale non rinvia allora ad alcuna assunzione in un'unità interiore o superiore. La sua unità è tutta simbolica: è tutta del con", Cfr. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 82.

<sup>28</sup> Cfr. Ivi, p. 93.

<sup>29</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 9.

<sup>30</sup> Ivi, p. 123.

Da questo passaggio emergono diverse questioni che rimandano non soltanto all'ontologia dell'*essere con*, ma che indicano la maniera in cui deve essere inteso il *rappresentare* e cioè come (un presentare, render presente) una presentazione, un'apparizione, un'esposizione. Una presentazione lontana dal rinvio ad un'idea regolativa di cui l'*ente* (che sia l'opera d'arte o l'uomo) sarebbe soltanto un riflesso.

### *Esposizione*

La seconda parte di questo lavoro si sofferma sulla questione dell'*esposizione*, rivelando come tale termine vada a sostituire quello di rappresentazione. Ciò che si vuole sottolineare è come l'*esposizione* sia la novità che si produce dalla ripensamento del pensiero rappresentativo.

Se la parola esposizione rimanda, comunemente, ad un'idea di trasparenza, di messa in evidenza, di un venire alla luce pienamente e senza ritrazione è bene chiarire sin da subito che “Nancy disfa ogni idea di esposizione intesa come manifestazione piena, eliminazione del nascondimento, disponibilità alla presa e alla conoscenza”<sup>31</sup>.

Esposizione è, pertanto, una nuova via tracciata nel pensiero, che vuole dismettere le vesti del pensiero rappresentativo per presentarlo in tutta la sua *nudità*, come una *pelle* (*ex-peau-sition*<sup>32</sup>) che si espone e una *pelle* che in quanto espone, allo stesso tempo, ricopre<sup>33</sup>. Il concetto di esposizione accompagnerà l'intero percorso filosofico di Nancy, dalla deposizione del *cogito* cartesiano al tema del corpo<sup>34</sup>, dall'argomentazione sul ritratto a quella sull'ascolto<sup>35</sup>, dalla

---

<sup>31</sup> D. Calabrò, *Dis-piegamenti. Soggetto, corpo e comunità in J.-L. Nancy*, Mimesis, Milano 2006, p. 69.

<sup>32</sup> Vedi nota 2.

<sup>33</sup> “*Ex-peau-sition* come pelle che sta fuori, ricoprimento, esposizione appunto... Pelle che si costituisce come trama duplice: esposizione e ricoprimento”, in D. Calabrò, *Dis-piegamenti...*, cit., p. 68.

<sup>34</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, cit.; e *Noli me tangere. Essai sur la lèvee du corps*, Bayard, Paris 2003; tr. it. F. Brioschi, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

decostruzione del cristianesimo - operata anche attraverso l'analisi della pittura cristiana<sup>36</sup> - all'interrogazione sul cinema di Kiarostami<sup>37</sup>. Dunque, per comprendere appieno la portata del termine, si dovrà fare riferimento agli scritti nancyani sull'arte. Sebbene la nozione di *corpo*<sup>38</sup> racchiuda pienamente il senso accordato da Nancy al termine esposizione, in questo lavoro si è scelto di trattare il corpo in relazione alla nudità, a quell'eccedenza dell'*ex-peau-sition*, che fa

---

<sup>35</sup> Si vedrà, nel corso di questo studio, come la riflessione nancyana sul suono e, più precisamente, sull'ascolto sia uno dei punti decisivi della critica al pensiero rappresentativo. Spostare l'attenzione sull'ascolto significa prediligere ciò che non è a portata di sguardo, ciò che non è presenza visiva, di cui facilmente potersi appropriare; ciò che non è 'immagine di', al cui modello dover rimandare. Il breve ma intenso saggio sull'ascolto andrà ad interrogare l'origine stessa della tradizione metafisica. Così, infatti, Nancy esordisce: "Perché e come qualcosa di relativo al senso sensato ha privilegiato un modello, un supporto o un riferimento nella presenza visiva piuttosto che nella penetrazione acustica?", cfr. J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Galilée, Paris, 2002; tr. it. di E. Lisciani Petrini, *All'ascolto*, Cortina, Milano 2004, p. 7. Si mostrerà come l'ascolto sia quell'esperienza che, più di ogni altra, può avvicinare ciò che Nancy intende per esposizione. Se esposizione deve subentrare al posto di quel pensiero che si appropria del significato, allora l'ascolto, non avendo proprietà visibile, rimanda ad un senso solamente possibile e non immediatamente appropriabile. Il suono è l'esposto per eccellenza, poiché esso "non ha facce nascoste, è completamente davanti/dietro/fuori/dentro, *sottosopra* rispetto alla logica più generale della presenza come apparire, ovvero fenomenalità o manifestazione e, dunque faccia visibile di una presenza sussistente in sé", in Ivi, p. 23.

<sup>36</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, Op. cit.

<sup>37</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L'evidence du film. Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert, Bruxelles 2001; tr. it. di A. Cariolato, *L'evidenza del film. Abbas Kiarostami*, Donzelli, Roma 2004.

<sup>38</sup> Il tema del corpo, in Nancy, assume tutto il peso di un problema ontologico. Il corpo è, infatti, inteso come sinonimo di esistenza, come ciò senza di cui non potrebbe nemmeno darsi un'esistenza. "Un corpo è il luogo stesso in cui si dà esistenza, afferma il filosofo", (cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, cit.). L'ontologia che secondo l'autore francese deve essere ancora pensata è essenzialmente un'ontologia del corpo. Questa traduzione ontologica del corpo deve, innanzitutto, rendere evidente che noi non abbiamo un corpo ma lo siamo. Da qui l'urgenza di ripensare le fondamenta di quella tradizione che pose le sue basi su quella frase pronunciata da Cristo: *Hoc est corpus meum*. Il corpo non sarà mai, in Nancy, il paradigma di una proprietà o di una appartenenza, ma sempre il luogo dell'inappropriabile, ("*Corpo proprio* – si dice per distinguerlo dal corpo straniero: ma proprio di che proprietà? Non è un attributo della mia sostanza, non è un possesso di mio diritto, anche se per alcuni aspetti posso identificarlo in uno di questi ruoli. È proprio in quanto è me più di quanto è mio. Se fosse mio come un attributo o come un possesso potrei abusarne fino a sopprimerlo", J.-L. Nancy, *Strani corpi stranieri*, in "aut-aut", 347, 2009, p. 154). L'interrogazione sul senso della corporeità farà emergere con forza non solo il distacco da quella tradizione cristiana, che ha influenzato larga parte delle dottrine sul corpo della civiltà occidentale, ma anche il distanziarsi del pensiero di Nancy da ogni fenomenologia del "corpo proprio" che implicando il concetto di "carne", a quella tradizione sembra ancora rimandare. Uno degli obiettivi polemici di Nancy sarà, infatti, la fenomenologia del "corpo proprio" di Merleau-Ponty: "e tutte le teorie del «corpo proprio», sforzi laboriosi per riappropriarsi di quel che si ritiene ingiustamente «oggettivato» o «reificato», tutte le teorie del corpo proprio sono delle contorsioni simili: finiscono solo per espellere quel che cercavano", in J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 9. Sulla questione del corpo in Nancy cfr. in particolare A. Moscati, *Corpi di nessuno*, "Postfazione" in J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 101; D. Calabrò, *Dis-piegamenti...*, cit., C. Meazza, *La comunità svelata*, cit.

cenno al “mistero” dei corpi nudi. Il corpo umano è necessariamente nudo ed è l’unico essere al mondo che riconosce la sua nudità, l’unico, dunque, che può dirsi nudo. “Il termine corpo, secondo Nancy, orienta verso un evento talmente *esposto*, talmente in vista, talmente in primo piano da non avere secondo piano. Esposto a tal punto da non avere *segreto*”<sup>39</sup>. O diremmo meglio, seguendo la prossima citazione di Nancy, esposto, ma in modo da non svelare il suo segreto.

Il corpo conserva il suo segreto, questo niente, questo spirito che non abita in lui ma è sparso, espanso, esteso completamente attraverso di lui, sebbene il segreto non abbia nessun nascondiglio, nessun recesso interno, dove un giorno sarebbe possibile andarlo a scoprire<sup>40</sup>.

Questo “niente” è il mistero della sua nudità, che mantiene vivo il desiderio di vedere, di rivolgersi, di accedere ed entrare in questa nudità.

Il corpo, nella riflessione di Nancy, è il nome più appropriato per un evento senza profondità, senza veli, senza rivelazione, senza nascondimento. Quel ‘niente’ esposto non potrà mai venire allo scoperto, poiché “il corpo porta il suo segreto con sé nella tomba”<sup>41</sup>. Le nozioni nancyane di corporeità e di esposizione sembrano mettere in crisi la possibilità stessa della filosofia, o quantomeno di una certa filosofia affermatasi nel corso della tradizione occidentale<sup>42</sup>.

La posta in gioco dell’intero percorso filosofico di Nancy sarà perciò: pensare un’esposizione che si dia come un evento senza veli, “s-velato” che non abbia la sua provenienza in un velamento che lo precede, ma che sia l’esposto assoluto, sciolto da qualsivoglia rimando. Ma come pensare questa posta in gioco? Come pensare quell’evento senza rimandi, quella *nudità* essenziale?

La pittura è la via privilegiata che sembra indicare Nancy dal momento in cui, nel suo testo dedicato al corpo, affermava:

---

<sup>39</sup> Cfr. C. Meazza, “Il segreto del corpo”, in *La comunità s-velata*, cit., pp. 63-75.

<sup>40</sup> J.-L. Nancy, *58 indici sul corpo*, in “Appendice” a D. Calabrò, *Dis-piegamenti. Soggetto, corpo e comunità in Jean-Luc Nancy*, cit., p. 172.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Secondo C. Meazza l’esposizione va a toccare “la difficoltà stessa di sottrarre un corpo alla natura dei veli, e con essa, la difficoltà per eccellenza dell’opera della filosofia, di sottrarre un corpo al velo o il velo al suo corpo. Come se il corpo senza velo fosse la soglia impossibile, il nome dell’impossibile con cui il gesto filosofico può avere l’avventura di imbattersi... Il corpo fa un’estrema fatica, una fatica immensa a mostrarsi come l’intenzione figurata di una nudità essenziale”, in *La comunità s-velata*, cit., p. 67.

La pittura è l'arte dei corpi perché non conosce che la pelle, perché è pelle da parte a parte<sup>43</sup>.

In questo passaggio Nancy vuole indicare come, non soltanto la pittura sia capace di esporre la corporeità, ma che è essa stessa corporeità, in quanto pelle di quella tela sulla quale s'imprime la materialità del colore. La pittura, dunque, si fa carico di esporre quell'evento senza segreti: l'*ex-peau-sition*, la nudità essenziale. Nel saggio sul ritratto ciò viene ben evidenziato da Nancy:

L'esposizione non è un'appendice né una parata delle qualità o dell'essenza ritrattistica: essa è consustanziale alla pittura, lo è ancora di più se possibile al ritratto<sup>44</sup>.

Il filosofo sottolinea, inoltre, che il comparire di una figura in un quadro è il fine stesso della pittura. Non c'è evocazione di ciò che non compaia nel quadro stesso, ma semplice esposizione di un senso possibile.

Un quadro si organizza attorno ad una figura in quanto, propriamente, essa è in sé il fine della rappresentazione, a esclusione di qualsiasi altra scena o rapporto, di qualsiasi altro valore o posta in gioco della rappresentazione, di evocazione o di significazione<sup>45</sup>.

Nel ritratto è quindi abbandonata quell'idea di *mimesis* che im-pone la differenza tra originale e copia. Il ritratto è il luogo in cui il soggetto viene alla luce: il soggetto con tutta la sua intimità e interiorità (rap)presentate. È, infatti, l'interiorità stessa a venire fuori dal quadro e ad essere esposta. Perciò

dipingere o raffigurare non significa più riprodurre e neanche rivelare ma – nel caso del ritratto – produrre l'*esposto-soggetto*. Pro-durlo: condurlo davanti, trarlo al di fuori<sup>46</sup>.

Ma perché sia l'intimità stessa a comparire nel ritratto, perché l'interiorità accada nell'immagine, o meglio, affinché l'immagine sia la scena del suo accadere è necessario che venga ripensata la consueta relazione tra l'interiorità e l'esteriorità. Occorre che: "l'«interiorità» abbia luogo allo stesso posto dell'«esteriorità» e da

---

<sup>43</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 17.

<sup>44</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 26.

<sup>45</sup> Ivi, p. 13.

<sup>46</sup> Ivi, p. 15.

nessun'altra parte"<sup>47</sup>. In ciò il ritratto presenta l'esposizione del soggetto, cioè la sua *ex-peau-sition* come: "il suo essere sotto di sé; il suo essere dentro di sé, di conseguenza al di fuori, dietro o davanti"<sup>48</sup>.

Non c'è ritratto, vero ritratto, che non sia capace di portare l'immagine e la sua stessa interiorità in una scena d'esposizione, che non faccia dell'esposizione in quanto tale il suo orizzonte di apparizione.

Attraverso la questione dell'*esposizione* Nancy ripensa le diverse declinazioni del pensiero: il pensiero delle arti, il pensiero del corpo e della comunità che gli è intimamente legato. Una domanda però farà da sfondo al nostro lavoro: quale forma di sapere riuscirà ad avvicinare meglio il senso dell'esposizione in quanto *risrittura* del pensiero rappresentativo? Potrà farlo il pensiero in quanto sapere del corpo e della comunità o in quanto sapere dell'arte?

Se il tentativo di risposta dovesse incoraggiare l'avanzare della seconda ipotesi, allora avremmo individuato una maniera inedita di avvicinare l'opera nancyana, ancora troppo spesso appiattita sulla questione della comunità, che ha abbagliato molti studiosi, lasciando in ombra la non trascurabile predilezione del filosofo rispetto ai temi dell'arte. Inoltre, tentare una risposta a suddetta domanda sarà un modo per valutare criticamente se sia possibile leggere l'"ontologia della relazione" anche come "ontologia estetica".

Ciò che ora può sembrare un azzardo viene immediatamente giustificato da un fatto: l'opera d'arte espone sempre un rapporto<sup>49</sup> (foss'anche il minimo rapporto che s'instaura tra l'oggetto artistico e il soggetto in esso *presentato*). Questo viene esperito ancor meglio nel caso del ritratto, in quanto immagine esposta all'altro, alla relazione *con* l'altro. L'esposizione presentata nel/dal ritratto è sempre in relazione a qualcuno, è proprio "come se il ritratto mettesse in esposizione la relazione stessa, installasse il *Mit-sein* di cui parla Nancy; fosse cioè come l'atto del *Mit-sein* del soggetto esposto"<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 26.

<sup>48</sup> Ivi, p. 14.

<sup>49</sup> "L'opera è il quadro in quanto rapporto", Ivi, p. 26.

<sup>50</sup> Cfr. C. Meazza, *La comunità s-velata*, cit., p. 78.



Benché, per Nancy, non sembri esservi reale separazione tra esposizione e nudità, intenzione del lavoro è anche quella di verificare se i due termini non trovino, nelle diverse fasi della riflessione del filosofo, variazioni di accentuazione o se non si producano tra di essi sottili slittamenti. Da qui la scelta di indagarli separatamente, nel tentativo di cogliere di ciascuno la specificità e la determinatezza.

Nudo è, per Nancy, innanzitutto il *corpo* nel suo essere estensione *senza piega* e nudo è l'*essere-con* in quanto sempre esposto ad un altro. Ma *nuda* è anche la tela che espone la sua pelle da parte a parte, *nuda* è l'immagine in quanto essa stessa *pelle dispiegata*, luogo in cui l'*interiorità* è allo stesso posto dell'*esteriorità*.

Il concetto di nudità è così introdotto da Nancy ne *Il pensiero sottratto*:

Il professore dice la caduta del tuo vestito è come il mio pensiero il mio pensiero cade con il tuo vestito la caduta del mio pensiero è ciò a cui penso quando penso al momento in cui il tuo vestito cade...<sup>52</sup>.

È il pensiero che qui deve denudarsi<sup>53</sup> e “la dimensione della nudità - spiega Nancy- è nudità ontologica, nudità dell'essere e del pensare l'essere, è lo

---

<sup>51</sup> Nancy eredita da Levinas la preziosa nozione di *nudità* (cfr. *Totalité et infini*, Nijhoff, Den Haag 1971; tr. it. di A. Dell'Asta, *Totalità e infinito*, Jaca Book, Milano 1996 e *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, Den Haag 1978; tr. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano 1983), la quale, come si sa, cerca di documentare l'esperienza di un evento incontenibile nel suo orizzonte di apparizione. Se per l'uno, tuttavia, la nudità compare nell'esposizione sempre radicalmente asimmetrica del volto nella sua alterità, per Nancy il volto sarebbe già in ritardo rispetto alla *comparizione* stessa. La questione della nudità, seppur strettamente legata a quella di esposizione, merita una trattazione a parte già solo per il fatto che la sua importanza viene avvertita da diversi autori contemporanei: oltre naturalmente alla figura decisiva di Bataille, non si può fare a meno di menzionare quella di J. Derrida [*L'animal que donc je suis (à suivre)*, in Aa. Vv., *L'animal autobiographique*, Galilée, Paris, 1999; tr. it. di G. Motta, *L'animale che dunque sono (segue)*, in «Rivista di estetica», XXXVIII, n. 8, 199, p. 29]; M. Blanchot (*L'attente, l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962; tr. it. di M. De Angelis, *L'attesa, l'oblio*, Guanda, Milano 1978), J.-L. Chrétien (*La voix nue. Phénoménologie de la promesse*, Minuit, Paris 1990), F. Ferrari (*Nudità. Per una critica silenziosa*, Lanfranchi, Milano, 1999); G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009.

<sup>52</sup> C. Prigent, *Le Professeur*, Al Dante, Romainville 1999. Quella di Prigent è una libera variazione su una frase in cui Bataille si sforzava di captare lo slancio del suo pensiero, paragonandolo ad una ragazza che si denuda. Citazione da J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 19.

<sup>53</sup> Dice Nancy: “Al di fuori di questo movimento che toglie il vestito non c'è pensiero”; cfr. , *Il pensiero sottratto*, cit., p. 21.

«svestirsi» del pensiero. Svestirsi non è quindi svelarsi, manifestarsi, smascherarsi, bensì il «si sveste» del pensiero sta ad indicare la deposizione del suo stesso oggetto, come ciò in cui il suo slancio si acquieta, la deposizione delle finalità, delle garanzie della logica e, più radicalmente, del sapere stesso...»<sup>54</sup>. Dunque nudità come “esperienza”<sup>55</sup> di pensiero, come abbandono di ogni significato dato e apertura ad un reale il cui senso non si trattiene nei suoi abiti rappresentativi. Ciò non significa accesso ad una presenza immediata, ma alla nudità in quanto incessante movimento “di ciò che si sottrae e non smette così di denudarsi”<sup>56</sup>. In tal modo il pensiero denudato

si sottrae alle attese e alle esigenze del sapere (nei modi dell’intuizione e del concetto, della rappresentazione o del calcolo)... è il pensiero che non ha nulla da pensare come contenuto appropriabile, e che non è che presenza a sé senza contenuto<sup>57</sup>.

Con *pensiero sottratto* si può allora intendere quel pensiero a cui è stata sottratta la veste e che esibendo la sua nudità, mostra al contempo che non vi è più nulla da vedere, nulla cui rimandare: “nulla al di là della nudità, se non altra nudità”<sup>58</sup>. In tal senso, per Nancy, non si può pensare la nudità “se non entrando in essa, o lasciandola entrare in me”<sup>59</sup>. Ne discende che nudità non può essere che apertura, o piuttosto, che essa è l’apertura.

Se nell’*Ouverture* a *Il pensiero sottratto* Nancy pone il problema della nudità facendo ricorso ad un’immagine letteraria (aprendo così all’intima relazione tra nudità e immagine), è la riflessione stessa sull’immagine che consente a Nancy ulteriori approfondimenti sulla questione della nudità.

Ne *La pelle delle immagini*<sup>60</sup> nuda sarà, per Nancy, l’immagine in quanto presentazione al di qua di ogni rappresentazione, ovvero una “presentazione sottolineata”<sup>61</sup>. Come afferma in un saggio successivo, la nuda immagine espone:

---

<sup>54</sup> D. Calabrò, *Dis-piegamenti...*, cit., pp. 70-71.

<sup>55</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 21.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ivi, p. 41.

<sup>58</sup> Ivi, p. 44.

<sup>59</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 44.

<sup>60</sup> J.-L. Nancy e F. Ferrari, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

<sup>61</sup> Cfr. J.-L. Nancy, “La rappresentazione interdetta”, nei *Tre saggi sull’immagine*, cit.

un ecco, un *guardate qui* che non mostra “qualcosa”, né “qualcuno (qualcuna)”, ma se stesso: l'*ecco* si presenta, giacché il nudo non è nient'altro che sé, nient'altro che il suo indizio, il suo indice, la sua indicazione<sup>62</sup>.

Non è, però, un caso che sia l'immagine a rivelare esemplarmente cosa debba intendersi per nudità.

L'immagine del nudo rimette ogni volta in gioco la propria nudità, si gioca la propria pelle d'immagine: presentazione integrale, in primo piano sul piano unico dell'immagine, del fatto che non si dà un altro piano, non c'è una profondità dissimulata, non c'è segreto. Il segreto è sulla pelle (il segreto e la sua sacertà)<sup>63</sup>.

La nudità dell'immagine e l'immagine della nudità, mostrando l'impossibilità di ogni forma di rivelazione, suggeriscono al pensiero come anch'esso possa accedere a questo evento senza veli. Il riferimento all'arte, da quanto detto, risulta fondamentale nel dispiegamento della nudità. Inoltre, attraverso l'immagine (della nudità) Nancy accederà alla dimensione *estetica*<sup>64</sup>, nella formulazione della questione del *contatto*.

Da affrontare sarà, quindi, il rapporto nudità/con-tatto in quanto momento in cui la nudità rivela le sue valenze estetiche. Per far ciò sarà necessario sottoporre ad analisi accurata il modo in cui la questione della nudità è trattata da Nancy relativamente al corpo, all'arte e alla comunità. A tal punto, con maggiore consapevolezza, ci chiederemo se la nudità dell'*essere con* possa rendersi riserva di una precisa dimensione estetica.

---

<sup>62</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *À la nue accablante...*, tr. it. di G. Baptist, in «Kainos», n°8, rivista online, 2008, p. 4.

<sup>63</sup> J.-L. Nancy e F. Ferrari, “Preambolo”, in *La pelle delle immagini*, cit. 8.

<sup>64</sup> *Αἰσθάνομαι*: percepire, sentire; in F. Montanari, *Gl. Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Torino 1995.

## I CAPITOLO

### RAPPRESENTAZIONE: RIPENSARE LA *MIMESIS*<sup>65</sup>

#### I.1. *Lingua, pensiero, corpo, immagine.*

*Come può darsi un discorso critico  
che faccia della nudità del linguaggio  
il proprio imprescindibile presupposto?*

Federico Ferrari, *Nudità*.

Il lavoro di Jean-Luc Nancy è caratterizzato da una scrittura feconda che spazia su diversi registri: dalla comunità all'amore, dal cristianesimo all'arte, dall'etica al sesso, dalla politica al cinema. Le sue riflessioni - che sovente chiamano a sostegno un linguaggio difficile<sup>66</sup>, "arduo e ardito"<sup>67</sup>, ricorrendo talvolta all'uso di neologismi<sup>68</sup> e a giochi polisemantici – sono direzionate verso la liberazione di

---

<sup>65</sup> Occorre evidenziare che i termini *mimesis* e rappresentazione non vanno a occupare, nei testi di Nancy, solamente lo spazio dedicato alla tematica estetologica ma, come vedremo nel corso di questo primo capitolo, vanno ad inserirsi e a strutturarsi sulle basi di quella più ampia riflessione che ha per oggetto la decostruzione del pensiero rappresentativo, di quel pensiero che trova il suo fondamento nel rinvio ad un'idea regolativa.

<sup>66</sup> A tal proposito, uno dei testi più conosciuti di Nancy, *Corpus*, è stato definito "un vero e proprio esperimento di scrittura, che trova un terreno in cui non ha più senso distinguere tra forma e contenuto, tra il modo in cui si parla e ciò di cui si parla", in A. Moscati, "Postfazione" a J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 101.

<sup>67</sup> S. Piromalli, *Vuoto e inaugurazione ...*, cit., pp. 213-214.

<sup>68</sup> Sulla difficoltà linguistica del lavoro di Nancy Roberto Esposito, nella sua "Introduzione" al testo del filosofo francese *L'esperienza della libertà*, così afferma: la scrittura di Nancy è una "scrittura libera da ogni impegno sistematico...una ricerca ostinata ed inquieta di quella «semplicità che è al cuore dell'estrema difficoltà»... Il testo di Nancy prima ancora di profilare una tesi, mostra, libera, dischiude uno spazio di pensiero per il quale a volte mancano le parole – al punto che dobbiamo deformare quelle che abbiamo o inventarne di nuove", in R. Esposito,

quelle parole e di quei concetti prigionieri dei grandi significati metafisici, oramai divenuti muti ed incapaci di dire, incatenati ad una tradizione filosofica che ne ha definito e delimitato il senso una volta per tutte. Per affrancare tale senso ed aprirlo alle sue possibilità sempre ‘a venire’ Nancy fa uso di “un linguaggio-anarchico, che si muove sul limite delle categorie sintattiche e semantiche, forzandolo per uscirne e per rientrarvi arricchito di altre significative prospettive”<sup>69</sup>. Gli studi di Nancy muovono da un’idea ben precisa: “Di ciò che non si può dire, è bene non smettere di parlare”<sup>70</sup>. Ma parlare di ciò che non si riesce a dire può accadere soltanto attraverso un’operazione di decostruzione del linguaggio, che svincola da quella fissazione linguistica che non lascia respiro a tutto ciò che chiede di essere nominato. Tale operazione linguistica va ad inserirsi nel più ambizioso progetto di una decostruzione dello stesso pensiero, se è vero che anch’esso si trova rinchiuso nella fissità di un senso significato. La pratica decostruttiva, messa in atto dal filosofo, allora si traduce bene nei termini di una *s-vestizione*<sup>71</sup> del pensiero che, in tal modo, ne esce *denudato*<sup>72</sup>, non mostrando altro che ciò che ne rimane: il suo corpo nudo, un corpo dalla materia *pesante*<sup>73</sup>. È proprio contro questo “corpo dal contatto incerto, intermittente”, questo corpo che “si sottrae continuamente” che si deve “spingere la parola, la lingua, il discorso”<sup>74</sup>. Tale corpo pensante/pesante, che è dunque materia estesa, prende tutta la sua forza argomentativa dal richiamo ad una nota postuma di Freud – che Nancy cita in luoghi importanti dei suoi lavori<sup>75</sup> - scritta il 22 agosto del 1938, un anno prima di morire: “La psiche è estesa, ma non ne sa nulla”<sup>76</sup>. Ed allora non c’è più

---

“Introduzione” a *L’esperienza della libertà*, tr.it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2000, pp. VII-VIII.

<sup>69</sup> S. Piromalli, *Vuoto e inaugurazione ...*, cit., p. 214.

<sup>70</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 51.

<sup>71</sup> Cfr. *Il pensiero sottratto*, cit., pp. 43-44.

<sup>72</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 24.

<sup>73</sup> «Pensare richiede pesare: la voce latina *pensāre*, forma frequentativa di *pendo*: lasciar pendere, pesare, stimare, pagare, saldare, espiare...”Pensare” ha un che di oneroso (*onus*: carico, fardello, cosa difficile, faticosa, costosa). Il pensare costa caro. Nello stesso tempo, si pesano le cose di peso, di pregio, e il pesare costa caro», in J.-L. Nancy, *Il peso di un pensiero*, cit. pp. 74-75.

<sup>74</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 51.

<sup>75</sup> “Come se Nancy si fosse un giorno arrestato, paralizzato dall’emozione davanti alla suddetta frase di Freud: «Psyche ist ausgedehnt: weiß nichts davon»”, in J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., p. 21.

<sup>76</sup> S. Freud, *Gesammelte Werke*, hrsg. V. A. Freud u. a., Bd. XVII, Fischer, Frankfurt a. M. 1966, p. 152; tr. it. a cura di C. Musatti, *Opere*, Boringhieri, Torino 1967-1980, vol. XI, p. 566. “Per dire

differenza tra *res cogitans* e *res extensa* ma - afferma Nancy - “*res cogitans est res extensa. Cogito, ergo estendor*”. Da questo pensiero che si fa estensione e corporeità

possiamo starne certi, ne deriverà un corpo a corpo con la lingua, un corpo a corpo di senso, da cui potrà nascere, qua o là, l’esposizione di un corpo toccato, nominato, scritto fuori del senso<sup>77</sup>.

In quest’ultima citazione Nancy sembra toccare i punti di rilievo della sua riflessione filosofica: 1) la pregnanza del termine corpo ed il suo adoperarsi non più soltanto in relazione a qualcosa di organico, ma in riferimento alla lingua e al pensiero, considerate solitamente come sfere astratte del sapere; 2) il senso della nascita<sup>78</sup>, per cui non si dà mai un significato fissato una volta per tutte, ma un senso sempre sul punto di nascere<sup>79</sup>; 3) la questione dell’*ex-peau-sition*, punto d’approdo del ripensamento della *mimesis*; 4) la problematica del tatto che investe la stessa scrittura considerata non più come dimostrazione o “mostrazione” di un significato, ma come gesto il cui fine è quello di “toccare il senso”<sup>80</sup>; 5) e, infine, quell’*escrizione* fuori del senso che invita, come Nancy precisa in *Corpus*, quasi a imbattersi nel non-senso di un discorso senza *capo né coda*, “afallico e acefalo”<sup>81</sup>, di cui ancora “non sappiamo che farcene, perché non riusciamo a vedere oltre il senso”<sup>82</sup>. Nancy, dunque, esorta a ripensare i significati di cui si è vestito il

---

nella lingua di Descartes quello che lo avrebbe fatto uscire dalla tomba, l’estensione sarebbe l’essenza, la sostanza o l’attributo essenziale di una certa anima che risponde al nome proprio di Psiche”, in J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., p. 23.

<sup>77</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 51.

<sup>78</sup> Importante a questo proposito è il saggio intitolato “Nascere alla presenza”, in *Il peso di un pensiero, l’approssimarsi...*, cit., p. 101.

<sup>79</sup> “Il pensiero è solamente questo: nascere alla presenza e non rappresentarne né il presentarsi né l’assentarsi”, in *Ibidem*. Questo senso accordato alla nascita non coinvolge soltanto l’essenza del pensare, ma l’essere stesso. Questo Nancy lo sottolinea in una *Lectio magistralis* tenuta ad Avellino ad Ottobre ‘12, in occasione di un convegno dal titolo *Architetture del vivente*, diretto da D. Calabrò. Ebbene la *Lectio* di Nancy così dichiara: “Essere non è/essere è nascere/essere vuole nascere/e nascere al mondo è nascere mondo”, (J.-L. Nancy, *Archivie*, tr. it. di D. Calabrò, *Archivita*, in “Appendice” al testo di D. Calabrò, *L’ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis, Milano 2012). Dunque per allontanare il pericolo della fissazione rappresentativa Nancy si affida al senso della nascita, termine che, come si vedrà nel II Capitolo, non sarà l’unico a farsi carico dell’uscita dalla rappresentazione.

<sup>80</sup> “Non conosco scrittura che non tocchi” afferma J.-L. Nancy in *Corpus*, cit., p. 12.

<sup>81</sup> Ivi, p. 14. “Afallico e acefalo” è il titolo del paragrafo di *Corpus* cui qui si sta facendo riferimento.

<sup>82</sup> Ivi, p. 15.

pensiero dell'Occidente, per denudarlo e fissare lo sguardo su ciò che ne resta, un corpo nudo, esposto, quel corpo che è sempre:

...un'immagine<sup>83</sup> offerta ad altri corpi, tutto un *corpus* di immagini tese di corpo in corpo, colori, ombre locali, frammenti, nei, areole, lunule, unghie, peli, tendini, crani, costole, pelvi, ventri, meati, schiume, lacrime, denti, salive, fessure, blocchi, lingue, sudori, liquidi, vene, pene e gioie, e me, e te.

Questa stessa elencazione di termini, pratica linguistica alquanto consueta in Nancy (soprattutto in *Corpus*), sembra essere volta ad eludere la fissazione di un pensiero nel linguaggio e ad evocare, invece, immagini che non trattengono il significato perché perdurano per tutto il tempo di un passaggio *tra* un termine e l'altro.

Lingua, pensiero, corpo e immagine devono spingersi fino ad “articolare l'inarticolato in quanto tale”. In altre parole, fino a tentare di

dare un nome a ciò che non ha nome, dare un nome a ciò che si sottrae per essenza alla nominazione, ciò che disfa in sé la nominazione, fino a “nominare il ritirarsi in sé del nome<sup>84</sup>”.

Ma ciò il pensiero potrà farlo solo “nel mantenersi spoglio di significati dati e figure già tracciate”, solo uscendo dalla rappresentazione come ripetizione di qualcosa di già fissato come senso. È questa l'ultima *chance* del pensiero: una denudazione che, però, solo l'arte porterà ai suoi esiti più radicali, poichè

I nudi dei pittori e dei fotografi espongono questa spoliatura e questa sospensione sull'orlo di un senso sempre sul punto di nascere, sempre in fuga, a fior di pelle, a fior d'immagine<sup>85</sup>.

In questo breve paragrafo, in cui si è andata sottolineando la difficoltà linguistica che spesso accompagna i testi di Nancy, si è voluto mostrare il compito di cui il filosofo si è fatto carico e continua a farsi carico: assumere, attraverso la scrittura, quell'urgenza del pensiero filosofico di uscire fuori da quel sistema che ancora

---

<sup>83</sup> “L'immagine che il corpo è, non ha niente a che fare con l'idea né, in generale, con la «presentazione» visibile (e/o intelligibile) di qualcosa. Il corpo non è immagine-*di*, ma è venuta in presenza...”; cfr. Ivi, p. 54.

<sup>84</sup> Cfr. J.-L. Nancy, “Borborismi”, in *Il pensiero sottratto*, cit., p. 54.

<sup>85</sup> J.-L. Nancy, *La pelle delle immagini*, cit., p. 9.

troppo spesso lo rinchiude nello spazio chiuso dei significati. Nancy ha dischiuso la parola spingendola fino al limite della significazione ed è proprio su questo limite, su cui siamo ogni volta in bilico, su cui ci si sente di perdere l'equilibrio, proprio lì Nancy esorta a trattenerci fino ad esperire la nascita possibile di un senso. Come osserva Calabrò: "il lessico a cui Nancy ci rinvia, si fa carico di tutto il peso del loro senso, di tutto il peso inaggirabile della loro posizione: arrivare/rivaleggiare; bordare/abbordare; fronte/fronteggiare"<sup>86</sup>.

Per pensare questa rivalità generale senza volerla riassorbire né fomentare, bisogna inventare un pensiero delle rive, dei loro bordi e dei loro limiti, un pensiero degli estremi, dell'esistenza estrema nella sua finitezza<sup>87</sup>.

## I.2. *Decostruire*<sup>88</sup> la rappresentazione.

Al cuore del pensiero, v'è *qualcosa* che sfida qualsiasi appropriazione del pensiero (per esempio, la sua appropriazione come «concetto», oppure come «idea», o ancora come «filosofia», piuttosto che come «meditazione» o... come «pensiero» stesso)<sup>89</sup>.

Concetto, idea, filosofia in quanto figure stabili entro le quali un pensiero si rappresenta e dunque si definisce e si delimita devono essere decostruiti. È il pensiero stesso che deve essere decostruito perché non si lasci trattenere in

---

<sup>86</sup> D. Calabrò, *Jean-Luc Nancy: alla frontiera di un pensiero a venire*, "Introduzione" a J.-L. Nancy, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, cit., p. XV.

<sup>87</sup> J.-L. Nancy, "Rive, bordi limiti (della singolarità)", in *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, cit., p. 128.

<sup>88</sup> L'uso della parola decostruzione appare alquanto differente nel passaggio da Derrida a Nancy. Per Derrida la decostruzione non è "niente", ma soprattutto non è un metodo, una pratica, una teoria da applicare ad un oggetto di pensiero, non è una procedura di demistificazione di convinzioni e concezioni consolidate. "La decostruzione... è ciò che accade che sta accadendo in ciò che si chiama società, politica, diplomazia, economia, realtà storica, e così via. La decostruzione è l'evento", in J. Derrida, *Come non essere postmoderni*, Milano, Medusa 2002, p. 45; e inoltre "Bisognerebbe anche precisare che la decostruzione non è un atto o una operazione. Non solo perché essa non dipende da un soggetto (individuale o collettivo) che ne avrebbe l'iniziativa e l'applicherebbe a un oggetto, un testo, un tema", J. Derrida, "Lettera a un'amico giapponese", in *Psychè. Invenzioni dell'altro*, tr. it di R. Balzarotti, II vol., Milano 2009, p. 11. La decostruzione di Nancy appare molto vicina ad una metodologia laddove la vediamo applicata al soggetto cartesiano e al cristianesimo.

<sup>89</sup> J.-L. Nancy, "Il cuore delle cose", in *Un pensiero finito*, cit., p. 128.



determinate categorie. Per comprendere a pieno il senso accordato da Nancy al termine decostruzione lasciamo a lui la parola:

Il *de-* indica lo smontaggio, la disgiunzione o il dis-sigillare di ciò che la tradizione ha sigillato. Sigillando, e sigillandosi come tradizione, come è normale che sia, la tradizione mura, chiude e si rinchiude... Se decostruisco, e non demolisco, un edificio, un fabbricato, metto in luce le fondamenta che ha nascosto e murato, e “sotto” le fondamenta – poiché anche queste devono essere decostruite: soprattutto queste – metto in luce lo stesso gesto fondatore (lo slancio, la spinta, la sorte...). Ma questo gesto lo mostro...1) Tale che mai si era colto come tale; 2) Tale che ignorava, necessariamente, ciò che fondava, e che si sigillava da se stesso. In questo senso, “decostruire” non fa coppia con costruire: ma vuol dire rimettere in gioco, rilanciare, l’inaudito del gesto inaugurale. È questo ritornare su di sé per scoprire che “sè” non è dato, e non fu mai dato, e dunque è sempre più indietro di tutte le contropunte “archeologiche”, e sempre più avanti del proprio presente “decostruttore”. La “decostruzione” è, in definitiva, l’autobiografia di un soggetto che non si trova che attraverso questa autobiografia, e che non si trova, inoltre, che come reinvenzione di un “sè” come sempre più “a venire”. Se volete, potrei dirlo in questo modo: la “decostruzione” è il rapporto a sé di un soggetto che non dispone di un mito di se stesso<sup>90</sup>.

Il “gesto decostruttore”<sup>91</sup> di Nancy è rivolto essenzialmente ad ogni pensiero della compiutezza, della presenza compiuta, murata e sigillata dalla tradizione filosofica che ne ha fissato così la rappresentazione. L’agire del pensiero nancyano, al di qua di ogni presenza data o pre-data, è diretto alle fondamenta di quel pensiero divenuto sedimentazione di un significato, per attivarne nuovamente lo slancio, la spinta e la pulsione che dà vita alla presentazione di un pensiero finito.

---

<sup>90</sup>J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Galilée, Paris 1993, tr. it. di F. Ferrari, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997, p. 218.

<sup>91</sup> Riportiamo un frammento della riflessione di Derrida sulla decostruzione operata da Nancy: “Il gesto decostruttore di Nancy si iscrive spesso nella forma del «non c’è “il”...» o «non c’è “la”...», se ne percepisce bene la necessità. Ma Nancy stesso sa benissimo che con questa forma deve agire con astuzia, transigere, negoziare. Altrimenti essa rischierebbe di privarlo di qualunque determinazione concettuale e al limite di ogni discorso- o di abbandonare il discorso stesso all’empirismo più irresponsabile...l’articolo determinativo o determinante è già impegnato e richiesto dal discorso che lo contesta”, J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, cit., pp. 357-58.

È quindi tutta la sfera della rappresentazione a girare a vuoto, una volta esaurita la presupposizione di una presenza compiuta, di un circuito del senso di cui potrebbe darsi (rap)presentazione, immaginazione, messa in forma o ricreazione [...]. Ora, se non si dà che il finito – se c'è [*il y a*] è finito –, tutto quel che c'è si presenta, ma in una presentazione finita, che non è né rappresentazione, né presentazione di un impresentabile<sup>92</sup>.

Nancy pratica un'incisione al cuore stesso della tradizione filosofica, le cui fondamenta si reggono sul terreno fermo della rappresentazione, va ad aprire questo cuore e vi guarda dentro scorgendovi “l'aver-luogo di tutte le cose” in una presentazione finita. Questa presentazione espositiva sfida ogni esigenza appropriativa del pensiero. Per rendere quest'operazione proficua e cioè per mostrare tutta l'aleatorietà delle funzioni rappresentative, Nancy deve collocare lo stesso pensiero tra le cose: “il pensiero non può essere altro che la cosa nella sua presenza”<sup>93</sup>. È il sorgere stesso di una presenza, di una verità che

non si definisce più come rappresentazione del presentabile, né dell'impresentabile. [...] Essa si definisce come la venuta in presenza di una presenza: qualcosa che da sé non è né presentabile né impresentabile, che non si dà né si sottrae ai segni, viene alla presenza, cioè viene a sé e a noi in un sol gesto. Si potrebbe dire: la verità è una *semplice* presentazione e la semplice accoglienza di questa presenza... ciò che qui conta è che essa sia presenza prima di essere significato<sup>94</sup>.

Una delle tesi sostenute in questo lavoro è quella secondo cui l'intero *corpus* filosofico di Nancy sia attraversato da una pratica di ripensamento della rappresentazione<sup>95</sup>, che l'oggetto sia il *cogito* cartesiano, la comunità, il cristianesimo, l'arte, l'immagine o il cinema la problematica è la stessa. La decostruzione della rappresentazione diviene allora la base su cui ancorare una

---

<sup>92</sup> J.-L. Nancy, *Un pensiero finito*, cit., p. 47.

<sup>93</sup> J.-L. Nancy, “Il cuore delle cose”, in *Un pensiero finito*, cit., p. 128.

<sup>94</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L'oubli de la philosophie*, Galilée, Paris 1986; tr. it. di F. Ferrari, *L'oblio della filosofia*, Lanfranchi, Milano 1999, p. 87.

<sup>95</sup> Questo punto si potrebbe affermare con molta più convinzione se Jacques Derrida, col suo *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, non ci avesse persuasi del fatto che se c'è un filo rosso che tiene insieme tutta l'opera di Nancy questo è il *toccare*. Nonostante Derrida possiamo ancora sostenere la nostra tesi se faremo emergere, nel corso di questo lavoro, come il tatto stesso sia stato decostruito da Nancy e cioè strappato al pensiero rappresentativo, poichè è anche grazie ad un'inedita riflessione sul tatto che Nancy mette in atto la sua decostruzione.

riflessione sull'estetica di Nancy. Se però il nostro lavoro deve indagare la questione della *mimesis*, non si rischia di andare fuori strada estendendo la ricerca nei territori più ampi della questione della rappresentazione? Ebbene no, perché è Nancy stesso ad indicarci questa via e lo fa in due diversi modi: 1) deviando ogni connotazione puramente estetica del termine *mimesis*, adoperando tale nome, in contesti che non rimandano direttamente a questioni di carattere estetologico; 2) facendo uso di una terminologia estetica e di riflessioni relative alla sfera dell'arte, in seno stesso alle problematiche teoretico-ontologiche. A proposito del primo punto ricordiamo che Nancy in *Essere singolare plurale*, nel momento in cui sta esponendo la maniera dell'apparire degli enti singolari-plurali<sup>96</sup>, criticandone un'interpretazione di tipo fenomenologico, afferma

«Apparirsi», e apparire tanto a sé quanto agli altri, non è quindi qualcosa che appartenga alla sfera dell'apparizione, della manifestazione, del fenomeno, dello svelamento, o di qualsiasi altro concetto del diventare visibile, con tutto ciò che esso implica circa un'origine invisibile e un rapporto con questa origine concepito in termine di espressione o di illusione, di rassomiglianza o di sembianza. E comparire non significa neppure «apparirsi»: non significa uscire da un essere-in-sé per andare incontro agli altri, o per venire al mondo. Significa trovarsi nella simultaneità dell'essere con, in cui non c'è alcun in sé che non sia immediatamente con<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> L'essere è secondo l'ontologia nancyana singolare plurale. Il singolare plurale è "la costituzione d'essenza dell'essere". Ciò vuol dire che non gli pre-esiste un essere che sia uno, ma che quest'uno si dà originariamente plurale. Ciò implica che "tutto ciò che esiste, qualsiasi cosa sia, dal momento che esiste co-esiste. *Essere singolare plurale* vuol dire: l'essenza dell'essere è, ed è soltanto, una co-essenza; ma una co-essenza, o l'essere-con – l'essere-in-tanti-con – designa a sua volta l'essenza del co-, o ancora meglio il *co* (il *cum*) stesso in posizione o in guisa d'essenza". Con la formula essere singolare plurale Nancy sta rovesciando quello che è l'ordine consueto dell'ontologia tradizionale, fino ad Heidegger, per cui si dà prima l'essere, poi ciò che lo accompagna. Dunque con tale operazione si sta ponendo "il «con» al cuore dell'essere" ed al tempo stesso si prendono le distanze da Heidegger – autore molto presente nei lavori di Nancy – a cui il filosofo di Strasburgo attribuisce il merito di aver introdotto la co-originarietà del *Mit-sein* e il demerito di averla posta "solo dopo aver fissato l'originarietà del *Dasein*"; cfr. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., pp. 45-50. La questione del singolare plurale risulta di fondamentale importanza ai fini di questo lavoro che vuole indagare l'estetica di Nancy. Ricordiamo ora – ma ciò verrà approfondito nel corso di questo capitolo – che la questione dell'arte verrà affrontata da Nancy proprio attraverso la categoria del singolare plurale. A tal proposito in uno dei suoi testi più conosciuti, che ha per oggetto il tema dell'arte, o meglio delle arti, il filosofo afferma: "Ci sono le Muse, non la Musa. Il loro numero è stato variabile, come i loro attributi, ma le Muse sono sempre state più di una. È questa origine multipla che deve interessarci, [...] perché ci sono più arti e non una sola? In J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 19.

<sup>97</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 93.

Ciò su cui occorre soffermarsi è questo: il filosofo rinvia questo passaggio ad una nota che è esemplificativa ai fini di ciò che, poco sopra, si affermava – cioè che *mimesis* non ha unicamente un senso riferibile all'arte. Tale nota infatti richiama il lavoro di Philippe Lacoue-Labarthe che – afferma Nancy – “è consacrato in gran parte all'analisi decostruttiva di questa *mimesis* originaria”. Ebbene, Nancy sta adoperando, in un contesto tutt'altro che estetologico, e che piuttosto diremmo ontologico (poiché ne va dell'ontologia dell'*essere-con*), il termine *mimesis* anziché quello di rappresentazione (che ci aspetteremmo), come ad indicare che la più generale decostruzione della *rappresentazione* deve interessare e radicarsi in quella questione più particolare di una decostruzione della *mimesis* e che forse questa stessa critica al pensiero della rappresentazione, per essere meglio detta, deve fare richiamo ad argomenti propri della riflessione estetologica. E qui arriviamo al secondo punto. Infatti, procedendo poco più avanti nella lettura di Nancy, incontriamo un altro decisivo passaggio:

Dobbiamo dis-identificarci *da* ogni specie di noi che sia il soggetto della propria rappresentazione, e dobbiamo farlo *in quanto* «noi» com-pariamo: il pensiero di noi, anteriore ad ogni pensiero...non è un pensiero rappresentativo (non è un'idea, una nozione, un concetto) ma una *praxis* e un *ethos*: la *messa in scena* della comparizione, quella *messa in scena* che la comparizione è<sup>98</sup>.

Ci troviamo in un contesto in cui si sta cercando di decostruire il pensiero del “noi” come pensiero rappresentativo. In questo Nancy deve fare ricorso a due nozioni: quella di “comparizione” e quella, che le si rivelerà strettamente legata, di “messa in scena”. *Comparizione* non è termine che si trova adoperato per la prima volta in *Essere singolare plurale*, ma riveste un'importanza notevole nel testo su *La comunità inoperosa*<sup>99</sup>. È proprio in tal luogo che Nancy spiega il senso

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 98, corsivo mio.

<sup>99</sup> Il testo *La comunità inoperosa* fu scritto in occasione di una pubblicazione della rivista «Aléa», 1983, il cui tema – *La comunità, il numero* - fu proposto da Jean-Christophe Bailly. Come ricorda Nancy “La parola «comunità» era allora ignorata dal discorso del pensiero. Era pressoché riservata all'uso istituzionale della «comunità europea»... Che allora lo si sapesse o meno, la parola e il suo concetto non potevano non essere caduti nella trappola della *Volksgemeinschaft* nazista, «comunità del popolo» nel senso ben noto. (In Germania d'altronde, la parola *Gemeinschaft* suscitava ancora a sinistra una forte ostilità, e il mio libro, tradotto nel 1988, venne accusato di nazismo da un giornale di sinistra di Berlino. Nel 1999, in compenso, un altro giornale dell'ex Berlino est si esprimeva positivamente sullo stesso libro in un articolo intitolato Ritorno del comunismo. Questo

di questo neologismo, che è tale proprio perché si vuole tagliare ogni riferimento con la tradizionale idea di comunità, infatti afferma Nancy, nella Prefazione al testo, “comparizione” è

parola sprovvista di ogni tradizione. Mettendo in primo piano il fatto di apparire insieme, al mondo e gli uni agli altri, prendevo le distanze da un’eventuale natura o essenza dell’essere in comune<sup>100</sup>.

Il tentativo di Nancy è sempre quello di destabilizzare ogni riferimento ad un’idea o essenza regolativa, a cui dover rimandare il senso dell’essere—con o del noi, o meglio, a cui il noi dovrebbe adeguarsi. “Il proposito di Nancy è il seguente: farla finita con una rappresentazione della comunità che la configura come un’essenza pre-data da realizzare”<sup>101</sup>. Presisporre di un’essenza da realizzare è il modo in cui, secondo Nancy, l’Occidente ha pensato fino a oggi le condizioni di possibilità dello stare insieme. Si trattava, allora, di cambiare marcia, di riuscire a pensare la relazione dell’essere-in-comune rinunciando a dare una definizione preliminare della comunità. Una comunità che non si edifica sulle fondamenta della sua propria definizione, una comunità senza fondamento, e senza rinvio alla sua essenza nascosta: ecco ciò che Nancy chiama *comunità inoperosa*. E per questo egli deve affermare che “la dimensione dell’in-comune non è seconda, ma originaria o addirittura archi-originaria”<sup>102</sup>. Calabrò, nella sua monografia su Nancy, afferma: “il filosofo francese enuclea una nozione di «comunità» del tutto nuova: si tratta di una comunità senza sostanza e, in questo senso, «inoperosa» o «non operosa» cioè al di qua di ogni controllo o finalità strumentale”<sup>103</sup>.

---

duplice aneddoto mi sembra riassumere bene l’ambiguità, l’equivoco e forse l’aporia, ma anche l’insistenza ostinata, non necessariamente ossessiva, che la parola «comunità» trascina con sé)...”. Sul termine *inoperoso* Nancy dice: “Una riflessione sul «totalitarismo» - che segnava ogni cosa in quegli anni, che esigeva da tutti una rielaborazione profonda - mi faceva attribuire questo carattere essenziale: la comunità che si realizza come la sua propria opera. In compenso, quel che la riflessione difficile, inquieta e in parte sfortunata di Bataille invitava a pensare - con essa ma al di là di essa - era quel che mi sembrò di poter chiamare la «comunità inoperosa». L’«inoperosità» era ispirata da Blanchot, dunque da colui che più era vicino a Bataille, dalla comunità o comunicazione chiamata «amicizia» e «infinito intrattenimento» tra l’uno e l’altro”, J.-L. Nancy, “La comunità affrontata”, in M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002, pp. 11 e 16.

<sup>100</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 9.

<sup>101</sup> Cfr. E. Marcantonio, “Comunità e co-esistenza”, in *Intorno a J.-L. Nancy*, cit., pp. 23-24.

<sup>102</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 10.

<sup>103</sup> Cfr. D. Calabrò, *Dis-piegamenti...*, cit., p. 101.

Il noi, l'essere-con, la comunità sono *inoperosi*, cioè non fanno nulla per essere tali, ma si ritrovano originariamente in quanto tali. Indurre, al contrario, il "noi" ad una certa operosità vorrebbe significare che questo noi dev'essere ancora adeguato al suo fine recondito. È invece *già* dato: "La comunità ci è data ben al di qua di tutti i nostri progetti, volontà e tentativi"<sup>104</sup>. La comunità non può farsi opera, non è un'opera da fare. "Nancy con la definizione di comunità *inoperosa* indica una comunità che non mette in opera nessuna comunità"<sup>105</sup>. Infatti insiste Nancy:

La comunità non può appartenere alla sfera dell'opera. Non la si produce, se ne fa l'esperienza (o meglio l'esperienza di essa ci fa) come esperienza della finitezza. La comunità come opera o la comunità di opere presupporrebbe che l'essere comune in quanto tale fosse oggettivabile e producibile (in un luogo, in una persona, un edificio, un discorso, un'istituzione, un simbolo: in un soggetto insomma)<sup>106</sup>.

Si è dunque originariamente *dentro* la comunità e lo si è però in quanto esseri singolari, esseri finiti<sup>107</sup>. Il filosofo di Strasburgo non annulla la singolarità<sup>108</sup> ma la pone originariamente in relazione, si è «con»<sup>109</sup> sin dal principio.

L'essere in comune significa che gli esseri singolari sono, si presentano, appaiono, soltanto in quanto compaiono, sono esposti, presentati o offerti gli uni agli altri.

<sup>104</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 78.

<sup>105</sup> E. Marcantonio, "Comunità e co-esistenza", in *Intorno a Jean-Luc Nancy*, cit., p. 15.

<sup>106</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 71.

<sup>107</sup> "Ma la «finitezza» non è niente di negativo, se non la si intende come la mancanza o come la privazione dell'infinito. Essa è al contrario l'affermazione della singolarità, nella misura in cui la singolarità si espone e si con-divide – e nella misura in cui questa esposizione e questa con-divisione [*partage*] non sono accidenti della sua sostanza, ma costituiscono il suo stesso essere, da parte a parte. E questo essere è ormai tutto il senso dell'essere"; cit. da J.-L. Nancy, *À la frontière, figure et couleurs*, in "Le désir de l'Europe", 1992, pp.41-50; tr. it. di L. Bonesio, *Alla frontiera, figure e colori*, in "Tellus", 9, 1996, p. 5.

<sup>108</sup> A tal proposito Nancy in un saggio recentissimo intitolato *Cos'è il collettivo?* afferma: "vorrei mostrare che il collettivo comincia con e nel singolare, lo fonda nel momento stesso in cui ne è a sua volta fondato [...]. L'essere insieme non consiste solamente nel trovarsi gli uni accanto agli altri [...]. Il «collettivo» non è una collezione, una raccolta di pezzi singolari: esso precede le singolarità, e queste ultime provengono dall'essere-insieme. Ma questa non è una collezione, né una sostanza comune...il semplice «uno» esige molti «uno», e la loro pluralità li precede e li eccede...", in Aa. Vv., *Intorno a J.-L. Nancy*, cit., pp. 15 e 19.

<sup>109</sup> Sulla questione del *con* si confrontino anche: J.-L. Nancy, *Con*, tr. it. di G. Valle, Consorzio per il festival *filosofia*, Modena 2009; J.-L. Nancy, *Essere-con e democrazia*, tr. it. di D. Calabrò, in D. Calabrò, *L'ora meridiana...*, cit., pp. 61-71; J.-L. Nancy, *Politica e «essere con»*. *Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura e tr. it. di F. De Petra, Mimesis, Milano 2013.

Questa comparizione non si aggiunge al loro essere ma è ciò in cui il loro essere perviene all'essere<sup>110</sup>.

Il tema della *comparizione*, dunque, vede la sua prima tematizzazione ne *La comunità inoperosa* e viene ripreso, anni dopo, in *Essere singolare plurale*. Qui Nancy deve radicare l'ontologia dell'*essere-con* proprio nel concetto di comparizione, col quale si vuole mostrare che l'apparire degli enti è strettamente legata al *con* che diviene "la struttura ontologica fondamentale". Essa deve garantire l'apparire simultaneo degli esseri, cioè il loro apparire «insieme». Quest'ultimo termine che potrebbe sembrare neutrale o tutt'al più sinonimo di *con* è invece la struttura che garantisce la presentazione stessa dell'*essere con*, in una scena spazio-temporale. Al termine *insieme*, Nancy dedica almeno quattro pagine di *Essere singolare plurale*, ed è proprio questo trattenersi su tale termine che porterà alla trattazione del capitolo successivo di questo volume.

«Insieme» vuol dire la simultaneità (*in, simul*): «allo stesso tempo». Essere insieme significa essere allo stesso tempo (e nello stesso luogo)... lo stesso tempo/lo stesso luogo implica che i «soggetti», per definirli così, si spartiscano questo spazio/tempo... lo spazio-tempo stesso è, per prima cosa, la possibilità del «con». La simultaneità apre immediatamente lo spazio come spazatura del tempo stesso. Il tempo è possibile, ma soprattutto è necessario, a partire dalla simultaneità dei «soggetti» poiché, per essere insieme e per comunicare, occorre una correlazione dei luoghi e una transizione dei passaggi.

“Insieme” da quanto risulta è pari al *cum* una struttura originaria, senza la quale non è possibile che l'essere-in-comune possa darsi in uno spazio-tempo. La categoria dell'*insieme* è ciò grazie a cui può dispiegarsi e presentarsi l'esistenza stessa dei «soggetti», poiché è soltanto attraverso il *con* simultaneo che può darsi l'apparire degli enti. “Ciò che non è insieme è nel nessun-luogo-nessun-tempo del non-essere”<sup>111</sup>.

Questo termine conduce necessariamente ad una questione di particolare rilievo ai fini del nostro lavoro, e che ci porterà ad esplicitare più da vicino cosa si volesse intendere nell'enunciazione del secondo punto di questo paragrafo, quando

---

<sup>110</sup> *La comunità inoperosa*, cit., p. 123.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 85.

afferstavamo che è già nella riflessione teoretico-ontologica di Nancy che vanno ad insinuarsi questioni che appartengono alla tematica estetologica. Vediamo come.

Il capitolo successivo a quello dedicato all'analisi della *Comparizione* è intitolato *Spettacolo della società*. Nancy dopo aver collocato l'*essere-con* in uno spazio-tempo (nel *simul*) deve fare un passaggio ulteriore e affrontare la questione del “come” e del “qui ed ora” dell'apparire dei «soggetti». Essi appaiono nella modalità della presentazione, cioè si presentano, di volta in volta, nello spazio-tempo simultaneo. Decostruito il concetto di rappresentazione ciò che ne rimane è il farsi avanti della *presentazione (esposizione)* degli enti che appaiono “ogni volta” su una “scena” di mondo. Questa presentazione “è solo una venuta alla presenza, e in questo senso una *rappresentazione* un *ripresentarsi*, cioè un intensivo della presenza”<sup>112</sup>.

La “messa in scena” è la maniera in cui gli enti si *presentano* nella loro pura *esposizione*. La comparizione, essenza stessa degli enti singolari plurali, è infatti l'apparizione degli-uni-con-gli-altri in una scena. “Scena” non è un termine casuale, esso richiama proprio lo spazio della rappresentazione teatrale<sup>113</sup>, “lo spazio della comparizione”<sup>114</sup> dove “l'essere si dà come singolare plurale e si dispone come la propria stessa scena”<sup>115</sup>. Su questa scena

noi già ci siamo, ci siamo sempre, ad ogni istante. Non è una novità – ma occorre, a noi occorre, reinventarla ogni volta, entrare ogni volta di nuovo in scena<sup>116</sup>.

Nancy ci invita ad essere, “ogni volta”, su questa scena di mondo, su cui si presenta lo *spettacolo della società*. Il filosofo sta, dunque, ricorrendo al fenomeno dello spettacolo per spiegare il comparire dell'*essere-in-comune*, ovvero sta mostrando come la comparizione si dia nella spettacolarizzazione dei soggetti sociali, che appaiono come attori sulla scena. La nozione di comparizione

---

<sup>112</sup> J.-L. Nancy, *Corps théâtre*, tr. it. A. Moscati, *Corpo teatro*, ed. Cronopio, Napoli 2011, p. 13.

<sup>113</sup> Cfr. Ivi, pp. 92 e 98. Il riferimento è al “teatro del mondo” di Cartesio e più avanti al teatro ateniese, luogo dell'intreccio di *mimesis* e *logos*.

<sup>114</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 92.

<sup>115</sup> Ivi, p. 93.

<sup>116</sup> Ivi, p. 98.



“non sarebbe comprensibile pienamente al di fuori dello spettacolo”<sup>117</sup>. Per non ridurre, però, la questione della comparizione ad un’esigenza che si contiene nel solo fenomeno dello spettacolo, dobbiamo soffermarci su un altro punto: tramite la comparizione Nancy vuole fare emergere come l’essere sia senza-presupposizione-di-sé<sup>118</sup> e cioè che: “La comparizione è un’apparenza, l’apparire di un’apparenza, che non rinvia ad uno sfondo, come se non avesse secondo piano, e rinviasse esclusivamente a se stessa. Questo apparire nella mancanza di un farsi sfondo fa dei corpi sociali, nell’epoca dello spettacolo, eventi la cui forza d’insieme, così potremmo dire, sta nella mancanza di rinvio a finalità definite dalla determinazione di un fine”<sup>119</sup>. Tramite l’“essere-senza-presupposizione-di-sé” si va costituendo l’ontologia di *Essere singolare plurale*, infatti, secondo Nancy

il requisito primordiale dell’ontologia, o della filosofia prima, deve ormai consistere nel fatto che l’essere non sia presupposto in alcun modo o da nessun punto di vista e, ancor più precisamente, nel fatto che ogni presupposizione dell’essere debba risolversi nella sua non-presupposizione<sup>120</sup>.

Ora ciò che il nostro lavoro deve cercare di mostrare è come la “questione ontologica” – la costituzione del’essere-senza-presupposizione-di-sé degli enti singolari plurali, che si dà come com-parizione, apparendo su una scena nelle modalità proprie della rappresentazione teatrale - debba chiamare a sostegno la questione dello spettacolo. La scena è spazio di presentazione degli enti singolari plurali, dove presentazione non vuole essere “spazio artificiale di rappresentazione mimetica”<sup>121</sup>, ma luogo dell’ogni volta: “la scena dell’ogni volta è la nostra scena, la scena di noi”<sup>122</sup>, così garantendo il darsi dell’essere sociale al di fuori di uno schema fisso di ripetizioni.

---

<sup>117</sup> C. Meazza, *La comunità s-velata*, cit., p. 179.

<sup>118</sup> “L’essere non può essere pre-sup-posto, se incarna soltanto l’essere di ciò che esiste e non incarna alcun’altra esistenza preliminare o sog-giacente all’esistenza tale quale essa esiste”. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 78.

<sup>119</sup> C. Meazza, *La comunità s-velata*, cit., p. 177.

<sup>120</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 79.

<sup>121</sup> Cfr. Ivi, p. 92.

<sup>122</sup> Cfr. Ibidem.

Se non è immediatamente «spettacolare» in nessuno dei sensi comuni della parola, resta il fatto che l'essere sociale è essenzialmente un **essere esposto**. Esso è nella forma di un essere esposto... Ragion per cui ogni società si offre il suo spettacolo e si dà come spettacolo, quali che siano le forme di questo spettacolo<sup>123</sup>.

Nonostante la nozione di comparizione debba chiamare a sostegno un capitolo dedicato allo *spettacolo della società*, debba servirsi del riferimento alla scena teatrale, Nancy elude, in *Essere singolare plurale*, un'elaborazione estetica dello spettacolo ed in particolar modo la domanda sul darsi di un orizzonte spettacolare (degli eventi). La spettacolarità diviene la modalità con cui pensare la comparizione della sfera sociale poiché, l'orizzonte dello spettacolo è ciò che riesce a dire meglio la modalità di esposizione propria della comparizione.

Da quanto emerge si può chiaramente affermare che comparizione è presentazione (e non rappresentazione) dell'essere in comune, o meglio dell'*essere-con*, su di una scena spettacolare dove gli enti si espongono nella propria nudità. Se riprendiamo quanto detto nella premessa a questo lavoro e nel primo paragrafo introduttivo e cioè che l'esposizione e la nudità dei *corpi* (dei corpi sociali), per essere meglio mostrate, devono rivolgersi all'opera d'arte e alla pittura, in particolare, in quanto "messa-in-opera dell'esposizione", allora avvertiamo che **in** *Essere singolare plurale* il passo dalla comparizione all'opera d'arte è breve, ma Nancy non lo opera. A tal proposito, ricordiamo la riflessione di C. Meazza a riguardo: "nel momento decisivo Nancy non chiama in causa l'esposizione dell'opera dell'arte...eppure è l'opera dell'arte che porta in dote l'esperienza per eccellenza dell'*esposizione* e della *nudità*. Nancy è su questa via quando dedica un'attenzione speciale alla spettacolarità. Quando indica, con un certo coraggio, l'orizzonte dello spettacolo come il luogo in cui appare la comparizione del *Mit-sein*"<sup>124</sup>.

Nonostante Nancy non elabori e non affronti apertamente questo passaggio dalla questione ontologica alla questione estetica, uno studio che voglia avvicinare la sua riflessione sulle arti e l'immagine non può lasciare inosservati tali *sentieri interrotti*; ciò infatti significherebbe tralasciare qualcosa durante il percorso,

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 96.

<sup>124</sup> C. Meazza, *La comunità s-velata*, cit., p. 191.

qualcosa che alla fine potrebbe anche rivelare una tendenza essenziale nella filosofia nancyana che muove verso la costituzione di un'ontologia estetica, che vede gettare i suoi primi semi proprio sul terreno di queste opere che apparentemente non hanno evidenti richiami estetologici.

Che nelle ultime pagine di *Essere singolare plurale* Nancy sia stato autore di un atto mancato, ciò viene confermato da un fatto: qualche anno dopo, Nancy deve riprendere la questione di questa scena teatrale, lasciata irrisolta in quel testo e lo fa in *Corpo teatro*<sup>125</sup>, dove ripensa e approfondisce – stavolta in maniera più decisa e decisiva – la questione che lì era stata interrotta. È in *Corpo teatro* che Nancy porta a compimento ciò che in *Essere singolare plurale* aveva tralasciato e cioè il rapporto tra la presentazione, il corpo, la scena, il teatro, lo spettacolo, o diremmo meglio la questione estetica dell'apparire del *con*.

Nancy deve precisare prima di ogni altra cosa che se è vero che si dà uno spettacolo, questo non è mai *per* il nostro sguardo su di esso che in qualche modo ci renderebbe spettatori estranei ed esterni. Se c'è spettacolo noi ci siamo dentro, *ogni volta* in una maniera determinata. È proprio questo insistere sull'“ogni volta” a collegare necessariamente *Essere singolare plurale* a *Corpo Teatro*. In quelle ultime pagine la locuzione *ogni volta* era continuamente presente, in queste prime pagine di *Corpo teatro* esse vanno ad aprirne il discorso, che così inizia:

*Ogni volta* che vengo al mondo, ogni giorno, quindi, le mie palpebre si aprono su quello che non si può chiamare uno spettacolo, perché subito sono preso, trascinato da tutte le forze del mio corpo che avanza in questo mondo, che ne incorpora lo spazio, le direzioni, le resistenze e le aperture, muovendosi in quella percezione di cui è soltanto il punto di vista a partire da cui si organizza quel percepire che è anche agire<sup>126</sup>.

Non si è mai di fronte allo spettacolo del mondo, perché siamo corpi immersi dentro questo spettacolo. Siamo nella condizione dell'heideggeriano *In der Welt sein*, come ricorda Nancy in questo testo, dove soggetto e mondo si co-appartengono e nessuno dei due pre-esiste all'altro. È per questo che non può darsi il soggetto di una rappresentazione, perché l'esistenza è l'originaria modalità

---

<sup>125</sup> J.-L. Nancy, *Corps théâtre*, tr. it. A. Moscati, *Corpo teatro*, ed. Cronopio, Napoli 2011; *Corpo teatro* è un breve scritto di Nancy pubblicato nel 2010 solo in italiano. Il testo venne letto nella sua prima occasione al Teatro Mercadante di Napoli il 24 Giugno 2010.

<sup>126</sup> Ivi, p. 9, corsivo mio.

d'essere degli enti ed essa vuole prepotentemente “mettersi in scena. Questo fa parte del suo progetto, della sua proiezione e del suo essere gettato. Fa parte del suo essere al mondo”<sup>127</sup>.

Se prima si lamentava una certa mancanza di Nancy nei riguardi dello spettacolo e del teatro in *Essere singolare plurale*, ora ci accorgiamo che tale questione appare così urgente da indurre il filosofo a denunciare questa stessa mancanza in Heidegger. Nancy vuole mettere in evidenza come il tema stesso dell'essere nel mondo come “essere gettato” avrebbe dovuto fare ricorso alla questione della messa in scena degli enti che gli sarebbe consustanziale. Che Heidegger non abbia pensato alla necessità di affrontare la tematica dell'esistenza attraverso il suo stesso presentarsi su una scena di mondo? “Sarebbe troppo facile attribuirgli una vista così corta. Ma la necessità della messinscena non è mai stata tematizzata come tale”<sup>128</sup>. Per Nancy dunque la comparizione dell'essere-con si dà nella esposizione della messa in scena, giacchè “l'esistente vuole mettersi in scena e questo volere appartiene all'esistere”<sup>129</sup>.

Corpo e teatro sono così intrinsecamente legati: “Il corpo è ciò che viene, si avvicina su una scena e il teatro è ciò che dà luogo all'avvicinarsi di un corpo”<sup>130</sup>. È questo ciò che accade in “quell'ogni volta che vengo al mondo”. “L'intreccio tra corpo e teatro è inaggirabile: se un corpo esiste, ciò accade sempre teatralmente... Nancy non asserisce mai che un corpo è, ma soltanto che avanza sulla scena”<sup>131</sup>.

Si procedeva verso questa direzione quando all'inizio di questo paragrafo si affermava che negli scritti di Nancy, anche in quelli che più difficilmente saremmo orientati a ricondurre alla tematica estetologica, sono disseminate questioni relative alla sfera dell'arte. Ciò non lo si sostiene solamente sulla base di un debole richiamo nancyano allo spettacolo, in un testo teoretico-ontologico, perchè questo è soltanto uno dei momenti in cui la filosofia di Nancy deve ricorrere alla questione dell'arte, dell'immagine o della *mimesis*. A tal proposito

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 11.

<sup>128</sup> Ivi, p. 12.

<sup>129</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>130</sup> Ivi, p. 18.

<sup>131</sup> I. Pelgreffi, “Il corpo-teatro tra Nancy e Derrida”, in *Intorno a J.-L. Nancy*, cit., p. 96.

se solo proviamo a ricordare i temi portanti della riflessione del filosofo, quali la decostruzione del *cogito* cartesiano, la decostruzione del concetto di comunità, la decostruzione del cristianesimo, allora ci appare evidente come tali pratiche decostruttive richiedano costantemente il ricorso all'arte: alle immagini, ai ritratti/autoritratti, al teatro, al cinema.

Si è partiti da un testo come *Essere singolare plurale* poiché il nostro lavoro esige il confronto con uno scritto in cui si radica l'ontologia di Nancy. Questo per mostrare come nella stessa costituzione ontologica emergano, spunti di carattere estetologico, che verranno approfonditi solo anni dopo in *Corpo Teatro*. I due testi custodiscono un profondo legame, istituito, come dicevamo, dal tramite dell'“ogni volta”:

*Ogni volta*, in ogni istante, “nasco alla presenza”, apparendo “insieme” e “in un sol tempo a me stesso e agli altri”<sup>132</sup>; *Ogni volta*, siamo su una scena, sul «teatro del mondo», su cui “com-pariamo”; *Ogni volta* “si alza il sipario su questa scena, cioè sullo spazio proprio di una venuta alla presenza”<sup>133</sup>; *Ogni volta* questo è “uno spettacolo nel senso del teatro: nel senso cioè di una presenza che si mette in scena”<sup>134</sup>; *Ogni volta*, vuol dire che non esiste fissazione dell'essere, che non si dà mai rappresentazione mimetica, nel senso della ripetizione di qualcosa di già dato, di pre-dato. Ma a dire meglio la posta in gioco dell' “ogni volta”, sarà l'opera d'arte nel suo mostrare “qualcosa come un senso inedito, inaudito e forse inudibile”<sup>135</sup>. L'ogni volta apporterebbe il senso della novità, al di là delle ripetizioni e delle imitazioni, ma questo lo comprendiamo bene se lasciamo parlare Nancy:

Ciò che la parola novità vuol dire non è esattamente il “mai visto” che d'un tratto l'opera farebbe vedere. È una possibilità di vedere, di sentire, o – nel senso più ampio – di dire...<sup>136</sup>.

Questa novità è apertura verso ciò che ancora non conosciamo:

---

<sup>132</sup> Cfr. Ivi, p. 93.

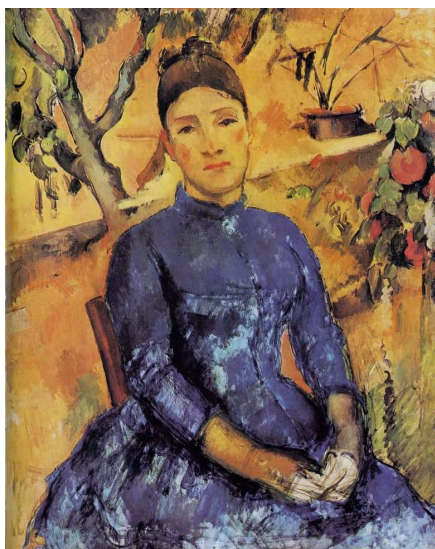
<sup>133</sup> J.-L. Nancy, *Corpo Teatro*, cit., p. 13.

<sup>134</sup> Cfr. Ivi, p. 14.

<sup>135</sup> J.-L. Nancy, *De l'œuvre et des œuvres*, 2011; tr. it. di M. Villani, *L'opera e le opere*, in “Appendice” a D. Calabro, *L'ora meridiana...*, cit., p. 103.

<sup>136</sup> Ivi, p. 104.

Ma l'ignoto così aperto non è un "noto a venire" che sarebbe la fine dell'opera, non più di quanto la significanza sia un significato in potenza. È esattamente qui che si gioca l'attualità, la messa in atto e in energia di una *dynamis* che resta *dynamis*. L'operazione dell'opera consiste in una rivelazione a se stessa, ma anche al proprio autore e ai suoi "fruitori" o ai suoi appassionati, della propria apertura e della propria eccedenza. Rileggiamo Amleto, lo interpretiamo ancora, oppure la Grande fuga, chiediamo ancora a Madame Cezanne quale luce macchi e quasi squarci di bianco il suo vestito blu scuro, tra fiori il cui rosa scuro si riflette sulle sue guance. La vita stessa vive su quelle guance. Vive di queste guance, o di questo colpo d'archetto. Non vivrebbe senza tutto questo<sup>137</sup>.



Dunque, il rigore di un'indagine estetologica dovrà costantemente tenere sullo sfondo l'intero percorso nancyano e seguire i diversi sentieri verso cui la filosofia di Nancy si dirama, giacché questi formano la cartina geografica su cui orientarsi nel ripensamento della rappresentazione *riscritta* come *esposizione*.

È già sulla base di queste prime pagine che possiamo vedere emergere come la questione ontologica sia *con* la questione estetica.

<sup>137</sup> Ibidem.

### I.3. L'auto-ritratto di Cartesio



Jan Baptist Weenix, *Ritratto di Cartesio*, 1647.

Il procedimento teoretico-ontologico di Nancy richiederà ‘ogni volta’ l’essenziale ‘sapere’ dell’arte. Ciò non lo si afferma soltanto sulla base di un breve richiamo al teatro in *Essere singolare plurale*, ma anche sulla scorta di ciò che si andrà mostrando proprio nei due paragrafi che seguono, dove si tratterà delle due importanti azioni decostruttive che Nancy muoverà rispettivamente contro il soggetto cartesiano e contro il cristianesimo. Anche in questi luoghi decisivi sarà centrale il riferimento all’arte. È come se in ogni sua pratica decostruttiva Nancy non riuscisse a fare a meno del richiamo dell’arte che va a giocare un ruolo mai secondario, sempre sostanziale. Nelle prossime pagine l’intento sarà quello di far emergere lo stretto legame, o meglio, l’intreccio tra procedimento decostruttivo e questioni estetico-artistiche. È per questo che diviene decisivo soffermarsi su uno dei testi più ardui di Nancy, *Ego sum* di cui mostreremo non soltanto l’evidente ricorso all’arte pittorica, ma come, in tale occasione, venga a delinearsi la nascita

di una seria riflessione sul ritratto. Riflessione che confluirà nello scritto nancyano di vent'anni successivo *Il ritratto e il suo sguardo*. Come accadeva per *Corpo Teatro* anche *Il ritratto e il suo sguardo* vede le sue radici in un testo teoretico. Ebbene se il nostro lavoro va nel senso di una individuazione di un'ontologia estetica, allora non possiamo essere dispensati dall'affrontare uno studio che vada a scavare sul terreno teoretico-ontologico, per portare allo scoperto tutte le possibili tracce dell'arte e dell'estetico. Per far ciò occorre andare a guardare sin nelle *pieghe* della filosofia nancyana.

### 1.3.1. Il “con” tra ego e sum

Ormai molti non si trattengono dal dire, con una specie di sollievo, che nulla sfugge al Soggetto e che esso regge il mondo! Mentre altri (o gli stessi), molto semplicemente, ricominciano impassibili a tributare onori alla figura più classica e più ingenua del soggetto individuale, coscienza intima di sé e della sua libertà. Al contrario si tratta di accompagnare e di interrogare un esaurimento del Soggetto<sup>138</sup>.

Se è con Descartes che si inaugura la filosofia del soggetto, la critica a tale filosofia non può che muovere contro quella tradizione filosofico-antropologica<sup>139</sup> da lui inaugurata. È perciò dal pensiero di Descartes che muove Jean-Luc Nancy nella sua critica al soggettivismo. Quel soggetto che Heidegger legge come

*subjectum* in quanto *quod substat*, e della verità come certezza in quanto si istituisce nella posizione e con la struttura del *substratum*, dal momento che quest'ultimo è

---

<sup>138</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, Flammarion, Paris 1979; tr. it. di R. Kirchmayr, *Ego sum*, Bompiani, Milano 2008, p. 43. Nell'*Ouverture* a questo testo Nancy mostra come “dopo qualche anno di esilio...il Soggetto occupi di nuovo i discorsi contemporanei”, tanto che “la nostra attualità consiste, e insiste, nell'espansione prolissa del soggetto antropologico”, cfr. Id., pp. 27-28.

<sup>139</sup> Già M. Heidegger, come del resto farà Nancy, ha individuato l'espandersi della filosofia del soggetto inaugurata da Cartesio negli studi antropologici. Su questo ricordiamo quanto affermava il filosofo tedesco in una nota: “Con l'interpretazione dell'uomo come *subjectum*, Cartesio crea il presupposto metafisico per la successiva antropologia di ogni specie e indirizzo”, in M. Heidegger, “L'epoca dell'immagine del mondo”, in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 84. E sul ritorno del Soggetto nei discorsi contemporanei, in particolare antropologici e psicanalitici, vedi “L'Ouverture” di Nancy a *Ego sum*, cit., pp. 27-46.



ormai compreso come *substratum della rappresentazione*, come ciò per il quale e per mezzo del quale qualcosa in generale può essere rappresentato (pensato). E quindi si tratta del Soggetto come di *colui* per il quale e per mezzo del quale qualcosa può essere pensata<sup>140</sup>.

Nancy affermerà che in *Ego sum* è presupposta la lettura heideggeriana di Descartes, considerata non come “una «interpretazione tra le altre di Descartes, ma l’inevitabile chiarimento del suo pensiero»”<sup>141</sup>. Perciò le pagine di *Ego Sum* potranno “eccedere il commento heideggeriano solo nella misura in cui lo confermano”<sup>142</sup>.

Se Nancy andrà strutturando con sempre più radicalità la questione della corporeità, fino ad includere il pensiero stesso tra le cose “estese” annunciando *un peso del pensiero*<sup>143</sup> e, sin dai primi lavori, perseguirà il delinearsi di un’ontologia dell’*essere-in-comune*, che non ammette soggettività al di fuori di quella co-appartenenza originaria al *singolare plurale* dell’essere, allora Nancy non potrà procedere se non prima decostruendo (è proprio in queste pagine che, al di là di ogni definizione che si voglia tentare della decostruzione, saremo posti davanti alla sua *pratica*) passo passo l’*Ego cogito* cartesiano. Prima di ogni cosa occorre muovere contro colui che *avrebbe* posto il sigillo della certezza e della soggettività su trecento anni di storia del pensiero. Come vedremo, nel suo progetto di deposizione del *cogito* il nostro filosofo si spingerà fino ad accompagnare il Soggetto ai limiti della sua rappresentazione, per cui lo si vedrà sospeso su di un’“apertura senza bordi in cui il Soggetto si borda e si deborda”<sup>144</sup>. Il fine sarà quello di portare alla luce quella sostanziale *arealità*<sup>145</sup> immanente al soggetto cartesiano, cioè da un lato la mancanza di realtà, dall’altro la sua natura di *area*, spazio, estensione e quindi corporeità. L’*arealità*

---

<sup>140</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 39.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> Ivi, p. 39-40.

<sup>143</sup> “Considerare il pensiero come una cosa: è la prima esigenza per chi voglia conoscere questa realtà così singolare che si chiama “pensiero”. Viene percepito come qualcosa di nebuloso e volatile, sospeso, astratto, si usa dire -, perché si crede di non poterlo toccare. E tuttavia il pensiero tocca”, in J.-L. Nancy, *Il peso di un pensiero, l’approssimarsi*, cit., p. 9.

<sup>144</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 45.

<sup>145</sup> Ibidem.

si *estende* come quel luogo inassegnabile dell'esperienza informe che rende il "soggetto" il suo "stesso" caos<sup>146</sup>.

Già da queste prime brevi battute si comprende perché *Ego sum*, primo scritto di una certa rilevanza, sia stato definito "uno dei saggi più raffinati sinora pubblicati da Jean-Luc Nancy"<sup>147</sup>. Come si diceva esso nasce senza alcun dubbio dall'esigenza di scavare su quel "terreno fermo" su cui si è eretto il *Discorso sul metodo*, dunque quel sistema di pensiero della soggettività che intralcerebbe la possibilità stessa del dispiegarsi di un pensiero dell'essere-in-comune. Il *singolare plurale* dell'essere richiederà dunque il ripensamento della filosofia del soggetto innanzitutto per la ragione secondo cui

un pensiero del soggetto fa fallire il pensiero della comunità<sup>148</sup>.

Nancy dovrà, dunque, consacrare all'*ego cogito, ergo sum* pagine importanti del suo lavoro, che s'impone decisivo sin dal suo titolo: "... *Ego sum* riprende, per decostruirla e reinventarla, una delle formule filosofiche più conosciute, quella che ha inaugurato il pensiero del moderno. E già nel titolo il filosofo francese vuole essere *provocatorio*: provocatorio nel senso letterale del termine, in quanto egli vuole cioè *chiamare a sé* i due termini – *ego* e *sum* – che insieme hanno costituito dal XVII secolo in avanti il viatico del pensiero occidentale, per poterli sottrarre proprio a quell'impianto dell'Occidente, che prima li ha riempiti di senso e poi li ha svuotati"<sup>149</sup>. Nancy porterà al microscopio le ragioni dell'*ego sum* e dell'evidenza cartesiana fino ad intravedervi la possibilità stessa di un fondo comunitario che le sostenga:

*Ego sum expositus*: a ben guardare si arriverebbe forse a percepire il paradosso che l'evidenza cartesiana – quell'evidenza che è talmente certa che il soggetto non può non averla e che non viene perciò provata in nessun modo – deve avere dietro di sé non un rilucere notturno dell'ego né l'immanenza esistenziale di un sentimento di sé, ma soltanto la comunità – la comunità di cui Descartes sembra sapere poco o niente. Il soggetto cartesiano costituirebbe allora la figura rovesciata dell'esperienza della

---

<sup>146</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>147</sup> C. Meazza, *La comunità s-velata*, cit., p. 77.

<sup>148</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 57.

<sup>149</sup> D. Calabrò, *Dispiegamenti...*, cit., p. 21.

comunità, della singolarità. Anche lui si sa esposto e si sa, proprio perché è esposto (Descartes non si presenta forse come il suo proprio quadro?)<sup>150</sup>.

Questo passo verrà chiarendosi nel procedere del nostro discorso, per ora anticipiamo che esso vuole innanzitutto insinuare che Descartes *sembra* (finge di) sapere poco o niente della comunità. Ma allora perché deve esporre il suo metodo proprio alla maniera di un pittore che espone il suo capolavoro, cioè presupponendo che dinanzi al quadro ci sia qualcuno a guardare? Quale il motivo per cui Descartes ha avvertito il bisogno di pronunciare *Ego cogito ergo sum*, se non avesse supposto la presenza di (almeno) un altro (fosse anche l'altro in quanto sé) ad ascoltarlo? Per quale ragione Descartes avrebbe formulato le *Regole per la guida dell'intelligenza*<sup>151</sup> se non perché qualcuno potesse ricavarne profitto dalla lettura? Che Descartes in ogni sua astrazione dal mondo esterno non ha fatto altro che riconoscere la presenza di un *con*? In *Essere singolare plurale* Nancy riprenderà queste considerazioni affermando:

Così lo stesso Cartesio, come ho già avuto modo di segnalare, può fingersi solo e senza mondo soltanto perché non è, per l'appunto, solo e senza mondo. Con la sua finta, egli dimostra al contrario che chiunque finga la solitudine attesta per ciò stesso l'«auto-referenzialità» di *chiunque*. Ed è proprio, infatti, sul riconoscimento *da parte di chiunque* della certezza dell'*ego sum* che si basa l'«evidenza» di questa verità prima. Il suo enunciato completo è dunque: io dico che noi diciamo, tutti e ognuno, «ego sum, ego existo»<sup>152</sup>.

E ancora ritornando su questa argomentazione in un testo recente:

Ma perfino Descartes, quando annuncia “Io sono”, che altro fa se non aprire un essere che non è né sostanza né posizione, ma enunciazione, dichiarazione, e per di più dichiarazione in cui il verbo non può stare senza il suo soggetto, inscritto in esso solo nella forma “sono”, ma anche separato in “io”, pronome che indica soltanto la differenza del “sono” rispetto a se stesso, la possibilità che esso si presenti, si dichiari, si designi? “Io sono” è già nel rapporto, non fosse altro che nel rapporto del *ritrarsi* di fronte al resto del mondo. Questo *ritrarsi* non ha niente di solipsistico, niente di chiuso

---

<sup>150</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 71.

<sup>151</sup> R. Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, testo latino a fronte, tr. it. di L. Urbani Ulivi, Bompiani, Milano 2000.

<sup>152</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 92.

in se: apre invece il *rapporto*. “Io” è un rapporto con il mondo, con gli altri, con un “tu”, con un “noi”. È anche un rapporto con il proprio essere, che non “è” se non in quanto si rapporta a tutto il resto (“essere pensante”, ossia essere che sente, immagina, vuole, concepisce, ama). Qui non è in questione una “coscienza”, e nemmeno un “soggetto” come supporto delle rappresentazioni. È in questione il mettere in rapporto”<sup>153</sup>.

Se Descartes è un Soggetto è senza alcun dubbio il soggetto di un rapporto, di una relazione con l’altro, sia che l’altro sia un “altro”, diverso da sé, o semplicemente il “sé”. Lo stesso esporsi di Descartes come in un quadro suggerisce come egli stesso abbia riconosciuto la necessità dell’esposizione all’altro. In tal senso ricordiamo che Nancy in un testo sul ritratto ci dice che “l’opera (nel caso di Descartes “il metodo”) è il quadro in quanto rapporto”<sup>154</sup>. Con questo abbiamo soltanto introdotto alle novità della lettura nancyana a Descartes, che porta allo scoperto questa evidenza dell’*essere-con* anche nella ‘filosofia del soggetto’ del pensatore che dà inizio al Mondo Moderno.

### 1.3.2. L’*“impensato”* di Descartes

Il testo si apre con una sorta di monologo di Descartes, in cui il filosofo parla una doppia lingua: *la voce di Descartes* che Nancy fa parlare attraverso citazioni tratte dalle sue *Opere* e il *mormorio di Descartes*, attraverso cui Nancy fa emergere il non-detto di Descartes, che continua il *discorso* dell’autore con una voce fuori-campo. Questo strano monologo viene *presentato* sulla scena di un *teatrum philosophicum* il cui regista è Nancy ed il cui attore (continuamente s-doppiato) è il filosofo del Soggetto che, mentre recita, in realtà *mentre scrive* (*Dum scribo* è il

---

<sup>153</sup> J.-L. Nancy, *L’Adoration. Déconstruction du christianisme*, 2, Galilée, Paris 2010; tr. it. di A. Moscati e R. Borghesi, *L’adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, Cronopio, Napoli 2012, p. 119.

<sup>154</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 27.

titolo di questo capitolo di *Ego sum*), viene continuamente disturbato da una voce mormorante. A tal proposito ben osserva Piromalli: “Nancy decostruisce il *cogito* attraverso il ricorso ad un *teatrum philosophicum* che smonta pezzo per pezzo il Soggetto cartesiano, lo apre al suo altro, ne svela lo scarto intimo, l’ambivalenza, la fuga da sé e la confusione – una confusione essenziale, costitutiva – tra essere e apparire, realtà e finzione, soggetto e personaggio, intimità ed esposizione”<sup>155</sup>. Tale procedimento, tanto bizzarro quanto finemente acuto conduce Nancy fino a quel limite in cui la mente cartesiana fa l’esperienza del proprio corpo sulla scena della scrittura. Una scrittura che prende *corpo* grazie alla materialità della penna, una materialità che non si distinguerà più dal suo intelletto. Nel momento iniziale la voce di *Descartes* assegna la massima autorità al *solus intellectus*:

Ritornate all’inizio della Regola. Dove ricordo che soltanto l’intelletto, *solus intellectus*, può concepire la verità, *percipiendae veritatis est capax*, cioè è capace della verità che deve essere percepita, come occorre letteralmente tradurre. Si tratta della *capacitas* dell’intelletto, della sua qualità in quanto ricettacolo, di quello che può ricevere e contenere<sup>156</sup>.

Ad un passo più avanti ascolteremo la voce di *Descartes* che – allontanatosi momentaneamente dall’interiorità - arriverà pian piano a scoprire il gesto corporeo della scrittura. E qui, per meglio seguire meglio il ragionamento di Nancy occorre fare un breve riferimento a *Corpus*, dove l’autore fa emergere chiaramente l’intima relazione tra corpo e scrittura. In *Scrivere il corpo*<sup>157</sup> e *Scrivere al corpo*<sup>158</sup>, Nancy mostra che la scrittura non è fatta per significare qualcosa, per dimostrare o afferrare il senso di qualcosa, ma essa “indica un gesto per *toccare il senso*”<sup>159</sup>. La scrittura tocca il senso e insieme tocca il corpo.

Va detto, però, che è proprio questo – giungere al corpo, toccare il corpo, *toccare* insomma – quel che continuamente accade nella scrittura<sup>160</sup>.

---

<sup>155</sup> S.Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo. L’ontologia aperta di Jean-Luc Nancy*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 38.

<sup>156</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 54.

<sup>157</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 12.

<sup>158</sup> Ivi, p. 18.

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> Ivi, p. 12.

Mentre si scrive si prende *contatto* con il fuori della scrittura, perché in essa accade che il pensiero stesso si rivolga ad un fuori, ad un corpo che è allo stesso tempo il corpo della scrittura e il nostro corpo.

Scrivere è pensiero rivolto, inviato al corpo ... l'«io» di scrittura è inviato ai corpi<sup>161</sup>.

Il corpo stesso è una scrittura o meglio come dice Nancy è un'*escrizione*, volendo essenzialmente indicare quel sostanziale rivolgersi verso il fuori proprio di ogni corpo, che in quanto sempre *esposto* a questo fuori diviene il nostro straniero e che non è “né sostanza né fenomeno né carne, né significato”<sup>162</sup>. L'*escrizione* del nostro corpo è dunque scrittura, si scrive “a partire da questo corpo che non abbiamo e che neppure siamo ma in cui l'essere è scritto”<sup>163</sup>. Torniamo, ora, ad *Ego sum*:

Mentre scrivo la dodicesima di queste *Regole*, che hanno come solo oggetto l'assicurare allo spirito l'unica guida per la verità, identifico nel mio gesto di scrivere quel modo di trasmissione istantanea e senza transito che mi offre in verità la conoscenza del mondo<sup>164</sup>.

Ma la voce che mormora in sottofondo, dissidente rispetto al potere accordato all'intelletto e allo spirito dice che

Il corpo umano, nelle sue parti esterne e al suo interno, nella sua molteplicità e nella sua unità, si comporta come una penna...<sup>165</sup>.

Ed allora Nancy adoperando questo dispositivo dissimulatorio, il cui fine sottile è quello di far emergere l'*impensato* di Descartes, dice:

il movimento di questa scrittura forma il tracciato della lettera: lo spirito non è in nessun altro luogo, se non qui ... Io stesso sono una macchina da scrivere<sup>166</sup>.

Sin dall'inizio di questo testo Nancy fa emergere l'evidenza di una corporeità riconosciuta grazie alla materialità della penna. Penna e corpo vengono

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 18.

<sup>162</sup> Cfr. Ivi, p. 19.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 60.

<sup>165</sup> Ivi, p. 61.

<sup>166</sup> Cfr. Ivi, p. 52-53.

considerate parti sostanziali di quel *cogitare* dello spirito, il quale, lasciato a sé, non produrrebbe alcuna scrittura, alcun pensiero.

...l'intelletto non funziona senza tutta la macchina ... nessun pensiero è più materiale del mio: al mio Sapere serve l'intera macchina fisica<sup>167</sup>.

Occorre notare come Nancy porti Descartes sul territorio della scrittura, che come si evince da *Corpus* ha come fine quello di *toccare*, “giungere al corpo, toccare il corpo”<sup>168</sup>, questo è ciò che accade:

e se dunque alla scrittura accade qualcosa, le accade solo di *toccare*. Le accade di toccare il corpo *con l'incorporeo* del «senso» e di rendere, quindi, *l'incorporeo toccante* e il *senso* un tocco<sup>169</sup>.

La scrittura, quindi, non fa che toccare quel corpo esteso che il pensiero è. Perciò non ha più senso parlare di pensiero e corpo come entità separate, che possano sussistere per sé. Contro la separazione cartesiana tra mente e corpo Nancy fa emergere la corporeità che si *scrive* attraverso la scrittura. È dunque grazie al corpo che noi esperiamo il mondo nel suo essere tale. Ma il monologo nella doppia lingua di Descartes mostra ancora altro: l'affermarsi di una certa *pre-cogitata* relazione tra sé e gli altri: “senza dubbio si presta sempre maggiore attenzione a ciò che si pensa parecchi altri vedranno”<sup>170</sup>. Mentre *la voce mormorante* aggiunge

*Dum scribo*, credo di vedermi mentre parecchi altri mi abitano e leggono dietro a me le parole...<sup>171</sup>.

Persino Descartes, colui che vuole fare astrazione dal mondo e dai sensi per affidarsi all'agire certo dell'intelletto, *mentre scrive*, sente che sta usando il proprio corpo fino a non distinguerlo più dalla penna, fino a non distinguere più il suo spirito dalla scrittura e soprattutto avverte che, *mentre scrive*, presuppone la presenza di tutti coloro che lo leggeranno. Si può allora affermare che in *Ego sum* Nancy opera un ripensamento della filosofia cartesiana che spinge verso la

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 55.

<sup>168</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 12.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 51.

<sup>171</sup> Ibidem.

corporeità e la comunità, per far ciò, come osserva Piromalli, egli mostra la “«convulsione del pensiero cartesiano», una convulsione che diventa «strappo», «scuotimento totale», «spasmo» e sincope tra realtà e finzione”<sup>172</sup>. Nancy ci fa assistere alla sua rappresentazione teatrale o auto-rappresentazione teatrale. “In questa costruzione scenica, quasi come una sorta di teatralità iperbolica, di finzione nella finzione, colui che proferisce *cogito, sum* è doppiato da un’altra voce, parlato da una presenza assente che lo anticipa, rappresentato da un personaggio teatrale che procede ritirato e nascosto, mascherato dal suo stesso ritratto, assolutamente esposto nel (momento del) suo nascondimento”<sup>173</sup>.

### 1.3.3. *Apelle e Parrasio*

Anche in questo nancyano progetto filosofico di decostruzione del cogito cartesiano - azione decisiva per garantire l’apertura di un nuovo spazio di riflessione – è essenziale il riferimento all’arte. Il filosofo prendendo le mosse da una famosa frase di Descartes *Larvatus prodeo*<sup>174</sup> dà inizio ad un sofisticato gioco di maschere, pitture, ritratti/auto-ritratti. Come ben osserva Meazza al riguardo: in *Ego sum* “il soggetto del metodo viene spiegato con l’analogia dell’autoritratto di un pittore. Descartes, in questo commento di Nancy, appare come il pittore dei suoi concetti speculativi, egli dipingerebbe il suo metodo esponendosi nel primissimo piano di un autoritratto. Tutta la messa in opera del discorso del metodo raggiungerebbe il suo lettore con la stessa energia e forza di una pittura autoritratta”<sup>175</sup>.

È certo che Descartes stesso abbia fornito a Nancy l’occasione di ripensare il suo *Metodo* attraverso questa modalità espositiva in cui si alternano, fino a confondersi, maschere teatrali e rappresentazioni pittoriche. Leggiamo infatti da Descartes: “Come gli attori, perché il rossore della vergogna non appaia loro in

---

<sup>172</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo...*, cit., p. 62.

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> R. Descartes, “Cogitationes privatae”, in *Opere filosofiche*, vol. I, cit., p. 8.

<sup>175</sup> C. Meazza, *La comunità s-velata*, cit., p. 77.



volto, veston la maschera, così io sul punto di salire su questa scena mondana, di cui fin qui fui spettatore, mi avanzo mascherato”<sup>176</sup>.

E inoltre ... “potrò con facilità far vedere in questo discorso quali sono le vie che ho seguito e di rappresentare la mia vita come in un quadro, perché qualcuno possa dare un giudizio, ed io, apprendendo dalle voci della gente le opinioni che se ne avrà, possa così acquistare un nuovo mezzo per istruirmi, mezzo che aggiungerò a quelli di cui son solito servirmi”<sup>177</sup>.

È Descartes, proprio lui, che vuole presentarsi come un attore su di una scena di mondo, indossando una maschera, ma questo non gli basta, egli deve adoperare ancora un diverso dispositivo per dissimulare se stesso, che è quello della pittura. Il compito di Nancy sarà di attivare un’operazione di scavo che consenta di portare alla luce il metodo narrativo/finzionale dell’esposizione cartesiana, che stabilisce sostanziali relazioni sia con il modello teatrale sia con quello pittorico e indagare quali sono le ragioni per cui Descartes avverta il bisogno di celarsi dietro una maschera o dietro ad un quadro per esporre al pubblico il suo discorso. Perché proprio Descartes, colui che getterà le fondamenta della scienza moderna dovrebbe reggere questa farsa? Egli avrà almeno avvicinato il senso della rappresentazione in questa esposizione? A quest’ultima domanda si cercherà di dare risposta attraverso le sollecitazioni che ci provengono dal testo nancyano su *Il ritratto e il suo sguardo*.

Ciò che ora occorre sottolineare è che entrambe le operazioni rappresentative di Descartes ci espongono dinanzi ad una *finta*<sup>178</sup>. Perché il filosofo della verità come certezza deve servirsi della finzione? Analizzando a fondo il gesto cartesiano Nancy dirà che

L’autore del metodo può rappresentarsi soltanto in pittura, e questa pittura è al tempo stesso il suo stesso originale e la maschera dell’originale che si dissimula due passi dietro al suo ritratto. Dunque, restando davanti al ritratto e commentandolo, lo

---

<sup>176</sup> R. Descartes, “Cogitationes privatae”, in *Opere filosofiche*, vol. I, cit., p. 8.

<sup>177</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, tr. it. di M. Garin, Laterza, Bari 2011, p. 7.

<sup>178</sup> Sulla funzione della *finta* vedi J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., in particolare le pp. 73-76 e il capitolo intitolato “Mundus est fabula”, pp. 101-125.

spettatore verificherebbe forse non la rassomiglianza..., ma proprio l'esistenza stessa, il *sum* dell'originale<sup>179</sup>.

Qui nasce la prima contraddizione che Nancy rintraccia nella verità cartesiana e cioè che tale *verità* non è presentabile se non attraverso una *finzione* dal momento che senza maschera né ritratto non c'è Soggetto. Questi si costituisce 'solo' attraverso la finzione e perciò la maschera diviene l'unica maniera in cui la verità riesce a darsi: una verità che è la finzione stessa e che nasce dal ventre della finzione. Osserva ancora Piromalli: "Nancy tenta dunque di riscattare la memoria che ha fatto della finzione del soggetto la verità cartesiana asserita e tramandata come certezza assoluta, restituendo alla presunta verità del Soggetto...il suo carattere costitutivo di finzione..., restituendo a Descartes il ruolo originario, ormai inaggrabile di commediante, che egli stesso ha voluto assumere per dissimulare – come fa ogni commediante – il rossore sulla fronte, la vergogna e l'imbarazzo della sua *fiction-verità*"<sup>180</sup>. La prima conclusione di Nancy è che dietro la certezza del metodo c'è allora questa illusione di verità, c'è la finzione del Soggetto. Ma in tale rappresentazione Descartes avrà almeno raggiunto la finalità artistico-espositiva? Per Nancy

non c'è niente di meno "estetico" di questa pittura in cui la funzione rappresentativa si confonde sin dall'inizio col suo autore<sup>181</sup>.

Nell'operazione cartesiana si attiva una *svista* che rende *ciechi* sia il suo metodo sia la sua idea di rappresentazione. Il *Discorso sul metodo* verrà pubblicato anonimo e, come nota Nancy, la *finta* dell'autore è per ciò stesso confessata. Tale finta è forse l'unica maniera di assicurare l'autore riguardo alla sua certezza, alla verità sui suoi studi, alla verità su stesso. Essa deve mostrargli se è "cieco o chiaroveggente". In una lettera a Mersenne Descartes scriverà: "D'altra parte vi prego di non parlarne a nessuno; perché ho deciso di esporlo al pubblico come un frammento della mia Filosofia e di rimanere nascosto dietro al quadro per

---

<sup>179</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 76.

<sup>180</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo...*, cit., pp. 77.

<sup>181</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., pp. 75-76.

ascoltare ciò che se ne dirà”<sup>182</sup>. A questo punto Nancy chiede: “Cartesio si affiderebbe mai a questa verifica mediante il giudizio degli altri?”<sup>183</sup>.

Colui che, astraendosi dal mondo, affiderà le proprie *cogitazioni* ai soli mezzi dell’intelletto, potrà mai accogliere obiezioni esterne? È il *Discorso* stesso, nella sua Sesta parte, a sancire l’impossibilità di acquisire nuovi mezzi per sapere. Descartes insiste su questo affermando: “Di rado tuttavia è accaduto che mi si obbiettassee qualcosa che io non avevo per nulla previsto, a meno che non si trattasse di cosa molto lontana dal mio argomento; dimodoché quasi mai ho incontrato un censore delle mie opinioni che non mi sembrasse o meno rigoroso, o meno equanime, di quel che non fossi io verso me stesso”<sup>184</sup>. Quindi il commento di Nancy sarà:

dal retro del suo quadro Descartes non deve aspettare alcunché, né intendere qualcosa che possa riformare la sua certezza<sup>185</sup>.

La finta è, in tal modo, doppia sia perché l’autore si nasconde dietro al quadro, sia perché finge di essere interessato a ciò che se ne dirà. Per queste ragioni Descartes sembrerà porre in atto una vera e propria perversione. A ben vedere, questa esposizione è stata raggiunta attraverso un “apparato perverso” grazie al quale l’autore “ottiene la visione di se stesso”<sup>186</sup>. Descartes cioè si nasconde dietro al suo stesso quadro, per ascoltare ciò che lo spettatore avrà da dire sul suo autoritratto obbedendo

... alla più stretta necessità della perversione, che mette all’opera il soggetto della teoria del soggetto<sup>187</sup>.

La perversione di cui parla Nancy consiste in questo: Descartes è insieme un esibizionista, un *voyeur* e insieme come un ascoltatore. Ma questa perversione non è praticata per caso, è insita nella decisione stessa di porsi come soggetto.

---

<sup>182</sup> R. Descartes, *Tutte le lettere 1619-1650*, Lettera dell’8 Ottobre 1629, ed. it. a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2005.

<sup>183</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 75.

<sup>184</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., p.93.

<sup>185</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 75.

<sup>186</sup> Ivi, p. 76.

<sup>187</sup> Ibidem.

Come altri il soggetto della teoria del soggetto è perverso fin dalla nascita. Meglio: la sua nascita è la sua perversione. Io mi mascherò per apparirmi e vedermi, e vedermi intendere<sup>188</sup>.

L'autore del *Metodo* rimane nascosto, dunque, dietro al quadro, ma proteso nell'ascolto per sentire ciò che se ne dirà. Egli cioè si nasconde (si *ri-trae*) e, insieme, si esibisce (si *ritrae*). È interessante, a tal proposito sottolineare il doppio significato insito nella parola: *ritrarre*<sup>189</sup>, nascondere ed esporre. Questo gioco semantico funziona perfettamente in quest'operazione descartiana di esposizione e nascondimento.

Grazie a tutto questo apparato perverso egli ottiene quella visione di se stesso che desidera: la teoria<sup>190</sup>.

Ma in questo autoritratto persino la traiettoria dello sguardo del dipinto appare perversa:

Qui per l'esattezza chi *guarda*? sicuramente lo spettatore, ma anche il quadro. Gli occhi pieni di vista del ritratto guardano colui che li guarda. Descartes, lui non vede niente, eccezion fatta per il rovescio scuro della tela. Ma per riuscire a vedere, a vedersi, e dunque a vedere se è cieco o chiaroveggente, deve appunto rimanere nascosto di fronte agli altri e al suo stesso ritratto<sup>191</sup>.

A questo punto Nancy osserva come, sia nella riflessione filosofica sia nella presentazione del metodo, l'autore abbia fatto ricorso al modello pittorico. Ed i veri maestri di Descartes sono stati Apelle e Parrasio: Apelle fu il pittore, che ritrasse con estrema fedeltà Alessandro Magno, Parrasio<sup>192</sup> l'antico inventore di

---

<sup>188</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 76.

<sup>189</sup> Nancy fa molto spesso riferimento al termine italiano che, rispetto al francese, mantiene questa doppia valenza significativa. A tal proposito, in un ultimo scritto sul ritratto (*L'altro ritratto*, catalogo della mostra (MART Rovereto, Ottobre '13-Gennaio '14), Electa, Milano 2013) manterrà assieme al francese *portrait*, l'italiano, *ritratto*. Su questo ci soffermeremo nel prossimo capitolo.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 77.

<sup>192</sup> "Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo (ita veritate repraesentata) che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore", in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, Libro XXXV, 65-66, tr. it. di G. B. Conte, Einaudi, Torino 1988, pp. 361-363.

quella tecnica che poi fu chiamata col nome di *trompe l'œil*, il pittore che ingannò lo spettatore (e del pittore suo rivale Zeusi) dipingendo un velo su una tela, che sembrò così reale che lo si volle sollevare scoprendo che in realtà non nascondeva nulla, perché era il quadro stesso. Apelle e Parrasio furono i pittori della rassomiglianza e dell'illusione perfette. La stessa operazione sarebbe stata compiuta da Descartes

che pone segretamente il *Discorso* sotto l'autorità della rassomiglianza *che proclama la verità*<sup>193</sup>.

Allora si chiede Nancy:

Che cosa vedono gli spettatori del *Discorso*? Alternativamente, simultaneamente, il quadro di Apelle e quello di Parrasio. Vedono il ritratto di Descartes... e vedono un velo che gli si dice ricoprire un ritratto, quando in realtà questo velo dipinto non ricopre nulla. Il vero e proprio ritratto è il velo stesso<sup>194</sup>.

Ciò significa che Descartes nel suo *ri-trarsi* sta sperimentando la validità del suo metodo, ossia se non stia considerando “un po’ di vetro di rame per oro e diamanti”<sup>195</sup>. E quindi se egli possa considerarsi cieco o chiaroveggente. A ciò trova soluzione nascondendosi dietro il quadro e dunque privandosi volutamente della vista, avendo dinanzi a sé soltanto “il rovescio scuro della tela”. La posizione di Descartes è perciò ancora una volta inquietante: è un *voyeur* che non vede, è allo stesso tempo cieco e chiaroveggente. Per tale motivo va sottolineato che, come il velo di Parrasio, il ritratto di Descartes mostra l'identità di realtà e illusione, verità e finzione che non c'è nulla sotto il velo perché Descartes esiste soltanto *en peinture* (che significa sì “in carne ed ossa” sia “in immagine”) soltanto coincidendo con la sua stessa immagine e con la rappresentazione che vuole darne. Non si dà differenza tra *Descartes en peinture* e il suo *metodo*, e non si attende neppure che qualcuno vada adoperandosi a cercare l'originale, perché è Descartes stesso a confessare che sta fingendo, esponendo il metodo con firma anonima, e mascherandosi per potersi presentare. Senza ritratto e senza maschera Descartes non esiste. Questo è a fondamento del suo metodo: l'esatta

---

<sup>193</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 80-81.

<sup>194</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 80.

<sup>195</sup> R. Descartes, I, 570-571 [OF I, 499].

corrispondenza tra visibile e invisibile, presenza e assenza, cecità e chiaroveggenza, identità tra sé e il suo volto ritratto. “Nella teoria di Descartes, scena, attore e spettatore (ovvero ritratto, soggetto e spettatore) sono accomunati e coinvolti in un’unica dimensione di finzione (teatrale e pittorica) che non si differenzia più dalla realtà, che è illusione reale, gioco e scherzo assolutamente seri, ironia senza più doppio senso e umorismo senza ambivalenza: una dimensione che assorbe la differenza e lo scarto riportando la realtà, tutta la realtà, dentro la cornice onnicomprensiva della finzione, dell’illusione, del teatro, del *trompe l’œil*”<sup>196</sup>.

Per tutto ciò si può fermamente affermare che in Descartes non si dà la possibilità del dis-velamento dell’illusione (proprio perché confessa egli stesso la finta). Il suo *trompe l’œil* è assoluto, la rappresentazione va a coincidere direttamente con la realtà vera creando una sovrapposizione inamovibile tra velatura e verità. Ed allora cosa ci starebbe mostrando Descartes? cosa vuole indicarci con questi dispositivi dissimulativi? Che forse tutta quella “certezza della verità” si fonda su una finta? Che non esiste verità senza illusione di verità? Che non può darsi scienza se non attraverso l’espedito rappresentativo?

È proprio questo che Descartes cercava di mormorare dal retro del suo quadro, questa voce *intesa* da Nancy ha portato ad un’originale lettura del metodo, pari solo a quella di Derrida (che a sua volta, con estrema originalità ha scorto una vena di follia nella ragione descartiana).

Ed allora cosa ne è del commento heideggeriano a Descartes, che sembrava punto di riferimento di Nancy:

... non bisogna leggere Cartesio come fa Heidegger, che non risale a questa condizione assolutamente prima e si ferma alla posizione della sostanza – *res cogitans*; bisogna leggere Cartesio alla lettera, come egli stesso invita a fare, facendo con lui e come lui l’esperienza della finta. Solo questo pensare con perviene all’evidenza, che non è una dimostrazione. La finta metodica non ha nulla di sostanzialistico, nel suo primo movimento, né di solipsistico: essa scopre la scena dell’«ogni volta» come la nostra scena, la scena di «noi». Questa scena – il «teatro del mondo», come Cartesio amava dire, fedele a un tema ricorrente dell’epoca – non è scenica nel senso di uno spazio

---

<sup>196</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo...*, cit., pp. 92-93.

artificiale di rappresentazione mimetica. È scenica nel senso del ritaglio e dell'apertura di uno spazio-tempo di distribuzione delle singolarità, ognuna delle quali gioca singolarmente il ruolo unico e plurale del «sé» o dell'«essere sé». E «sé» non vuol dire per prima cosa a sé, o attraverso sé, o per sé, ma «uno tra di noi»...<sup>197</sup>

Da questa esposizione descartiana cosa ne deriva dal punto di vista di una teoria estetica? All'inizio Nancy aveva affermato che “non c'è nulla di meno estetico” di questo dispositivo in cui il soggetto converge con la sua rappresentazione. Ma potremmo pensare che ciò deriva dal fatto che Descartes abbia voluto confessare la finta, dichiarando *Larvatus prodeo*. In tal modo egli non ha concesso allo spettatore la possibilità di scegliere se rimanere ingannato o scoprire l'illusione, non ha perciò permesso di fare un'esperienza estetica di quella differenza tra realtà e finzione, come invece aveva sperato Parrasio: confondere colui che guarda e metterlo nella condizione di confessare a se stesso di essersi sbagliato.

#### 1.3.4. *Un portrait à lire*

Come si è tentato di mostrare – mettendo in primo piano alcuni luoghi importanti di *Ego sum* – J.-L. Nancy attiva la decostruzione del cogito cartesiano servendosi di strumenti mutuati direttamente dall'arte. Senza forzare l'autore possiamo senza dubbio affermare che in questo primo, fondamentale scritto che annuncia il sorgere della filosofia nancyana, annuncia al tempo stesso l'apporto che l'arte dà al pensiero del filosofo. È pur vero che il ricorso all'arte del ritratto sia stato suggerito da Descartes stesso e dal suo *larvatus prodeo*, ma tale ricorso al ritratto, con tutte le sue implicazioni, assunto da Nancy, troverà la sua maturazione ne *Il ritratto e il suo sguardo*, che chiude definitivamente con la dottrina cartesiana e mostra un'inedita filosofia del soggetto in esposizione. Si tenterà per questo di far dialogare *Ego sum* con il testo sul ritratto.

Ma prima analizziamo da vicino un “vero” ritratto di Descartes scelto e commentato da Nancy. Il terzo, importante capitolo di *Ego sum* intitolato

---

<sup>197</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 92.

“Mundus est fabula”, prende le mosse dalla ‘lettura’ di un ritratto di Cartesio, realizzato dall’artista olandese Weemix, tra il 1647 e 1649. “*Un portrait à lire*” scrive Nancy, un ritratto da leggere, poiché tale opera pittorica presenta Descartes con in mano un libro aperto, su cui leggiamo una scritta: *Mundus est fabula*. In questo capitolo di *Ego sum* è Nancy stesso che sceglie volutamente di servirsi di un’immagine di Descartes, portando a termine la decostruzione del cogito attraverso la decostruzione della sua immagine ritratta. “Nel ritratto di Weemix Descartes appare assai provato nel fisico e nell’espressione, il viso gonfio, spossato, i capelli scomposti, la mano destra piccola e deforme, la testa reclinata verso la spalla e un atteggiamento pensoso e melanconico, un misto tra sconcerto e rassegnazione, quasi il segno di una cedevolezza psico-fisica alla verità proclamata nelle pagine aperte del libro: *mundus est fabula*”<sup>198</sup>.

Ma ancora una volta è Descartes a fornire gli strumenti per la sua decostruzione. È infatti il *Discorso sul metodo* a presentarsi “solo come una storia, o se preferite, come una favola”<sup>199</sup>. Cartesio aveva già utilizzato questa locuzione in una lettera a Mersenne del 25 Novembre del 1630, quando scriveva: “la favola del mio Mondo”<sup>200</sup>. Nancy vuole qui mostrare innanzitutto che

La struttura e la funzione del cogito sono interamente sottoposte a questa legge di affabulazione<sup>201</sup>.

Il ritratto di Weemix diviene altro pretesto per minare le basi della filosofia cartesiana.

Secondo Nancy quella frase riportata sul libro aperto è da intendersi così:

Il Soggetto, la pura proprietà di sé del sé, è una favola.

Ma questa è la favola di Descartes e non la favola del mondo tutto, per questo Nancy afferma che il ritratto di Weemix, che lascia intendere che il cosmo stesso è

---

<sup>198</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo. L’ontologia aperta di Jean-Luc Nancy*, cit., p. 57.

<sup>199</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., p. 7.

<sup>200</sup> R. Descartes, *Tutte le lettere 1619-1650*, ed. it. a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2005, p. 175.

<sup>201</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 101.



una favola, “è un errore grossolano”<sup>202</sup>. Se per Descartes il mondo è il Soggetto, allora è il soggetto ad essere una favola,

... il proprietario della certezza, si conquista e si espone da sé, presentando la sua favola vera e propria. È il Discorso sul metodo<sup>203</sup>.

Infatti il *Discorso* così annunciava: “Io però, presentando questo mio scritto soltanto come una storia o, se preferite, *come una favola*, nella quale, insieme ad alcuni esempi che si possono imitare, se ne troveranno forse molti altri che si avrà ragione di non seguire, spero che questo sarà utile a qualcuno, senza nuocere a nessuno e che tutti mi saranno grati per la mia franchezza”<sup>204</sup>. Se alcuni esempi di questa favola possono essere imitati allora il suo autore si pone come un modello di verità da seguire. La favola non è realmente intesa come un racconto favoloso o immaginario, ma come verità:

il *Discorso* sono le gesta della verità: il romanzo Assoluto<sup>205</sup>.

Il ragionamento nancyano che ci interessa qui seguire è tutto racchiuso in questo passo:

La favola del mondo, dunque, non è affatto lo strumento di un’esposizione, ma è *l’organo di un equivalente della creazione*, e di una creazione equivalente (*alla Creazione*). Inventando quella favola, creo – faccio e fingo, faccio finta e formo – un mondo, che non è forse quello effettivo, ma che non contravviene alle leggi della creazione effettiva. Dunque, esso può rappresentare la verità scientifica di questo mondo<sup>206</sup>.

La presentazione del metodo come favola (che in realtà è una verità, un *modello* da imitare) nel *Discorso* raggiunge il culmine della finta, nella *finzione*, nel suo senso di “dare forma”. Una creazione ai limiti della finzione, o come meglio dice Nancy all’*estremità* della finzione. In questa finzione Descartes procede mascherato nel vero mondo da lui stesso creato, mettendosi così al posto di Dio,

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 104.

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., p. 7.

<sup>205</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 113-114.

<sup>206</sup> Ivi, p. 107.

per questo Nancy scrive il *larvatus prodeo* di Descartes così: *larvatus pro Deo*. Intendendolo nel doppio senso o forse nell'unico senso di:

io sono mascherato per occupare il posto di Dio<sup>207</sup>.

Ecco il passaggio al limite della finta, il punto estremo della finzione.

Il solo *contenuto* del *cogito* consiste nell'essere questo punto. Non è all'estremità della finta, quasi come il suo fuori assoluto di verità, ma è questa stessa verità, ma è questa stessa estremità. Il culmine della finta e della finzione è che io sto fingendo<sup>208</sup>.

Il rigore, la raffinatezza e l'assoluta originalità della lettura e decostruzione cartesiana di Nancy arriva alla sua estrema maestria proprio in questo luogo in cui il *contenuto*, l'interno, lo spirito immateriale cartesiani si materializzano in un punto, nella punta estrema di una lama che oramai il nostro filosofo maneggia dalla parte del manico. Lasciamo parlare Nancy in questa parte delicatissima del suo commento a Descartes, da cui deriverà direttamente l'apertura della filosofia cartesiana all'esposizione, ovvero "la bocca che pronuncia *Ego*"<sup>209</sup>. Questo decisivo passaggio verrà ripreso nel secondo capitolo dedicato all'esposizione, ma per ora è bene anticiparne la posta in gioco:

L'*estremità* forma così, da ogni punto di vista, la posizione e la natura del cogito. *Extremum* è il superlativo di *exterum*: l'estremità è ciò che si trova maggiormente all'esterno. Di tutte le cose che sono all'interno, è quella che si trova più all'esterno. In ogni estremità, l'interiore, il dentro, la proprietà di un essere non raggiungono solamente il loro limite, il punto terminale in cui si compiono e con cui si chiudono, ma eccedono pure questa chiusura e disfano il loro compimento in se stesso. Estremità del discorso, estremità del racconto, estremità della favola e della verità: tutte queste estremità ne formano una sola, ma non per il fatto che entrerebbero in una relazione di addizione, di composizione o di sintesi. Al contrario, esse fanno (e disfano) "una" perché ciascuna è un eccesso che passa nell'altra, e perciò nessuna è la stessa e identica cosa. La loro unità, l'unità del discorso, del racconto, della finzione, del vero, è dunque un'estremità a sua volta. Ed è ciò che si lasciano sfuggire tutti quei pensieri

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 76.

<sup>208</sup> Ivi, p. 115.

<sup>209</sup> Poiché da quest'immagine della bocca ne derivano sostanziali spunti per la teoria dell'esposizione, ed anzi la bocca è propriamente uno dei *luoghi* dell'esposizione (di *Ego*), affronteremo la questione nel prossimo capitolo in cui si dedicherà un paragrafo a questo.

che, in un modo o nell'altro, *identificano* finzione e verità. La loro unità è l'estrema estremità del *cogito*. *Cogito* è l'estremità stessa... e la sostanzialità del cogito non è altro che la sua estremità<sup>210</sup>.

Il cogito diviene in tal modo ciò che si eccede continuamente verso un fuori e questo eccedersi comporta la necessità di incarnarsi nella materialità di una maschera, sulla scena di una rappresentazione teatrale che si dà, ogni volta, per il tramite di un corpo. Questo ci dice che non c'è mai un dentro del mondo, ma sempre un estremo fuori e il cogito stesso vi si trova in-finitamente esposto, *scritto* nella bocca (*in-finita* apertura) che pronuncia *Ego sum*.

Ora, ritorniamo alla decisiva questione del ritratto.

Il ritratto è l'espedito necessario a Nancy e a Descartes stesso, all'uno per decostruirne il pensiero (come abbiamo mostrato il metodo decostruttivo non assume in nessun momento la negatività della demolizione ed è per questo che esso si riconosce in una pratica affermativa), all'altro per poterlo presentare/rappresentare. Descartes può essere certo della sua certezza solo grazie a questo dispositivo. Ma a quale esigenza 'espositiva' fa riferimento Descartes, cosa intravede in questa esposizione?

Descartes mostra se stesso, e il confronto con un quadro gli serve per chiamare in causa tutti i valori di esattezza, di autenticità, di presenza vivente che ci si può aspettare da un ritratto fedele. Descartes presenta il suo quadro e il quadro rappresenta la fedeltà stessa, cioè ciò che fa vedere<sup>211</sup>.

Se ricordiamo che ne *Il ritratto e il suo sguardo* Nancy ha definito il ritratto "come messa in opera dell'esposizione"<sup>212</sup>, come ciò che mette in luce la struttura del soggetto

la sua sub-gettità, il suo essere sotto di sé, il suo essere-dentro di sé, di conseguenza al di fuori, dietro o davanti<sup>213</sup>,

allora comprendiamo che Descartes non ha fatto altro che mostrare questo, e quindi potremmo anche decisamente affermare che Descartes sia passato molto

---

<sup>210</sup> Ivi, p. 116.

<sup>211</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 74.

<sup>212</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 14.

<sup>213</sup> Ivi, p. 14.

vicino al senso accordatogli da Nancy. Se riportiamo inoltre le parole che introducono la teoria del ritratto di Nancy e cioè che:

lo “svelamento” di un “io” non può avere luogo se non mettendo in opera e in atto questa esposizione<sup>214</sup>,

allora stiamo mostrando come benché *Ego sum* possa sembrare un testo contro Descartes, la raffinatezza dello scavo decostruttivo di Nancy consiste soprattutto nell'intravedere nel pensatore del Seicento non solo la via per l'esposizione, ma colui che ha innescato la possibilità di un'inedita riflessione sul ritratto come *esposizione*. Quell'esposizione che per darsi realmente deve anche sapersi *ritrarre*, *ri-tirare*, certo non al punto da nascondere il soggetto dietro a un quadro e nemmeno esponendolo come certezza e verità compiuta. Ma da quanto si è detto Descartes non ha voluto mostrarci quella certezza, forse dal retro del suo quadro ci stava mormorando che quel ritratto era soltanto il *richiamo* del soggetto, qualcosa di *somigliante* al soggetto, e che in esso si mostrava l'*assenza* del fondamento, l'assenza della verità come certezza e che soprattutto non esiste soggetto, né verità se non nella messa in opera di una rappresentazione teatrale o di una pittura.

Ma in effetti analizzando meglio il testo di Nancy si legge qualcosa che potrebbe anche farci pensare che in fin dei conti Descartes, di contro al *trompe l'œil* assoluto, abbia cercato di stabilire una differenza tra sé e il suo ritratto. Il passo in questione è questo:

Ma Descartes chi? Non si tratta di René Descartes, gentiluomo francese ritiratosi in Olanda, che nel suo Discorso riporta dettagli sufficienti affinché possa essere riconosciuto, o affinché si possa perlomeno supporre che sia lui . A questo titolo l'anonimato del Discorso è per un contemporaneo dei salotti e delle scuole di Parigi solo un “gioco del ritratto”, e neanche troppo difficile<sup>215</sup>.

Ad un certo punto del testo Nancy dice: *C'è forse qualcosa da imparare da questa esposizione*<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> Ivi, p. 81.

<sup>216</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 75.

Descartes ha appena sfiorato il senso dell'esposizione senza andare oltre perché accecato dalla troppa luce dell'evidenza assoluta, ha rischiato di non vedere più niente. È ormai un cieco che sembra vedere, *videre videor* dice Nancy. Egli in realtà avrebbe dovuto richiamare con più forza quell'esigenza di *somiglianza* che garantisce al ritratto di non confondersi mai col suo modello. Un ritratto per ciò stesso non deve mai essere fedeltà dei tratti del soggetto, bensì *richiamo* della persona assente nella presenza della tela. L'assenza è una questione decisiva nella teoria del ritratto:

quest'assenza, scrive, ci significa che il quadro è somigliante solo in quanto espone tale assenza, la quale a sua volta è soltanto la condizione in cui il soggetto si rapporta a se stesso e così si rassomiglia<sup>217</sup>...

Come spiegava Nancy in *Ego sum* Descartes avrebbe invece operato in vista di queste considerazioni:

... la figura da tracciare sul quadro del discorso deve servire a far vedere l'incarnato del Soggetto<sup>218</sup>

Dunque dinanzi al ritratto di Descartes lo spettatore verificherebbe proprio

l'esistenza stessa, il *sum* dell'originale<sup>219</sup>.

Ma Descartes in effetti confessando la sua finta (*larvatus prodeo*) lascia intendere uno scarto tra sé e il soggetto rappresentato. Se nascondendosi dietro al ritratto non fornisce neppure l'occasione di poter fare un confronto con l'originale, non si può volergliene. L'originale del ritratto non c'è mai e non è assente solo nel ritratto di Descartes. Noi non vediamo mai gli originali delle opere che ammiriamo, e proprio per questo la rappresentazione non è mai imitazione o copia, ma "presentazione sottolineata"<sup>220</sup>. Non c'è quindi da verificare una conformità.

---

<sup>217</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 36.

<sup>218</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, cit., p. 83.

<sup>219</sup> Cfr. Ivi, p. 76.

<sup>220</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, cit.

Se la verità del quadro, in effetti, dipende dalla sua conformità con l'originale, la dissimulazione di quest'ultimo implica il fatto che non è di questa conformità che gli spettatori devono giudicare<sup>221</sup>.

Non si tratta di conformità ad un modello quando si è dinanzi ad una rappresentazione. Nel quadro non c'è un'imitazione dell'originale, non c'è un rimando al modello, non si dà l'esigenza d'intravedere un riconoscimento fedele, poiché ciò che esso espone è la presentazione stessa. E questo è stato anche il caso di Descartes. Lo apprendiamo proprio dall'ultima citazione secondo cui Descartes, essendosi nascosto, non ha fornito la possibilità di farsi riconoscere. Ma ciò significa che l'intento di Descartes non era quello di far verificare la verità del quadro. La verità del metodo.

Se Parrasio e Apelle avevano inseguito l'ideale della somiglianza perfetta e di un'illusione di realtà e Descartes stesso non aveva posto distinzione tra sé e il suo metodo sappiamo, invece, che secondo la teoria del ritratto di Nancy

La somiglianza non ha nulla a che vedere con il riconoscimento<sup>222</sup>.

Come si mostrerà ampiamente, nel paragrafo dedicato alla concordanza degli studi di Lacoue-Labarthe e Nancy:

La somiglianza fedele consiste proprio nel mostrare un'altra cosa rispetto alla corrispondenza dei tratti<sup>223</sup>.

Il vero fine della somiglianza consiste nel *richiamare* una presenza dalla sua assenza, perciò ogni ritratto

È la presenza dell'assente, una presenza in *absentia* che non è dunque solo incaricata di riprodurre dei tratti, ma anche di presentare la presenza in quanto assente: di evocarla (addirittura di invocarla) di esporla, di manifestare il ritirarsi in cui questa presenza si trattiene<sup>224</sup>.

Occorre dunque ripartire da questa interruzione del mito della "somiglianza" come *trompe l'œil* che la teoria cartesiana ci aveva consegnato, bisogna uscire da questa logica funzionale che assolutizza il *trompe l'œil* fino al punto da azzerare la

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 75.

<sup>222</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 31.

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> Ivi, p. 41-42.

differenza tra realtà e illusione. Nel ritratto occorre che rimanga sempre aperta quella differenza tra visibile e invisibile, lo scarto tra il soggetto e il suo ritratto. Così si chiude *Il ritratto e il suo sguardo*:

Il soggetto, qui, non è più l'evidenza a sé di un'interiorità trattenuta in sé da una sospensione del mondo, così com'è o sembra che esso sia nel modello cartesiano e filosofico in generale.

Tutto, nel testo di Nancy, si gioca tra il “così come'è o sembra”. L'autore non ci riserva un'ultima parola su di una possibile teoria del ritratto descartiana, è certo che nonostante il suo esporsi in un'illusione di realtà, in un *trompe l'œil* assoluto Descartes abbia, in certi momenti del suo *cogitare*, intravisto la via della messa in opera in dell'esposizione, fornendo a Nancy preziosi spunti per una seria riflessione sul ritratto che giunge a maturazione ne *Il ritratto e il suo sguardo*, che porta a compimento la definitiva dissoluzione del soggetto cartesiano e della teoria di uno spirito interno al corpo. È stato proprio questo lavoro sul filosofo del '600 ad aver posto le basi per la sua teoria del ritratto.

Il ritratto avrà reso effettiva la problematica del soggetto in tutta l'ampiezza della sua estensione costitutiva<sup>225</sup>.

Il soggetto, come ha evidenziato Nancy, è tutto in superficie, in *ex-peau-sition* come in quadro, come un ritratto che è tale solo se espone “quell'interiorità che ha luogo allo stesso posto dell'esteriorità e da nessun'altra parte”<sup>226</sup>.

Per una serie di ragioni, di cui si è tentato di dare conto in queste pagine, possiamo quindi senza alcun dubbio affermare che *Il ritratto e il suo sguardo* procede necessariamente dal lavoro di *Ego sum*, proprio allo stesso modo in cui *Corpo Teatro* procedeva dalle riflessioni teoretico-ontologiche di *Essere singolare plurale*. Ancora una volta l'espedito artistico diviene essenziale per approfondire e mostrare meglio la posta in gioco delle questioni teoretico-ontologiche. La stessa pratica decostruttiva di Nancy si servirà, 'ogni volta', di strumenti artistici per giungere a quell'attività di ripensamento di ciò che la tradizione ha posto sotto sigillo. Su questo punto altra questione importante che

---

<sup>225</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 63.

<sup>226</sup> Ivi, p. 26.

affronteremo nelle pagine seguenti è la decostruzione del monoteismo, luogo chiave della filosofia di Nancy, anch'essa praticata con il decisivo sostegno dell'arte.

#### *I.4.1. La decostruzione del cristianesimo e il disegno del pensiero*

Una delle più importanti azioni decostruttive di Jean-Luc Nancy è stata rivolta alla questione del Cristianesimo (del Monoteismo<sup>227</sup>). Tale ripensamento del religioso, iniziato nel primo volume de *La dischiusura* e proseguito in *Noli me tangere*<sup>228</sup>, è stato nuovamente l'oggetto di un testo recente *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo vol. II*.

Ciò che ancora una volta si cercherà di mettere in evidenza è la centralità della riflessione estetica *anche* in questa decisiva tappa del pensiero nancyano. Due volte decisiva: la prima – ed è quanto ci riguarda particolarmente – per l'essenziale ruolo assunto dall'arte, che a sua volta ne ricava nuove possibilità di senso; la seconda per la nascita di un pensiero inedito che se ne ricava. Inedito perché, da questo scavo decostruttivo il pensiero ne uscirà oramai destrutturato e *s-vestito* di quei grandi Significati che l'Occidente gli aveva attribuito: Senso, Mondo, Dio, Soggetto, Uomo, Comunità, Opera. La riflessione sottesa alla decostruzione del cristianesimo è dunque quella sulla fine del senso, e più in generale quello sulla fine del senso come significato, che coincide con l'apertura a *un pensiero finito*. Quest'ultimo nasce proprio dal naufragio delle possibilità di significazione della tradizione occidentale.

Si tratta di pensare il significato in assenza del significato. [...] Si tratta di pensare cosa il «significato» possa essere quando si è arrivati alla fine del significato<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> Già ne *La Déclousion (Deconstruction du christianism, I)*, Galilée, Paris 2005, (tr. it. di R. Deval e A. Moscati, *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo, I*, Cronopio, Napoli 2007), J.-L. Nancy dichiarava la necessità di rivolgere l'azione decostruttiva verso tutte e tre le religioni del *Libro*: Cristianesimo, Islam, Ebraismo. Ciò viene confermato nel testo *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, dove il filosofo affronta la questione del triplice monoteismo.

<sup>228</sup> J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Essay sur la levee du corps*, Bayard, Paris 2003; tr. it. di F. Brioschi, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

<sup>229</sup> J.-L. Nancy, *You ask me what it means today*, in "Paragraph", 1993, 16, 2, p. 109.



Un pensiero in-finitamente *finito* che non intenzioni il suo senso verso un 'oltremondo' metafisico, ma che apra alla possibilità di un pensiero *a venire* nel *qui* stesso del nostro mondo, che dischiuda il senso *tra* noi e che riesca a riconoscere che "l'*altrove* stesso è già qui"<sup>230</sup>. Dunque nel *corpus* di quella tradizione filosofica che ha relegato il pensiero nello spazio angusto e rassicurante di categorie significanti, Nancy opera il taglio del senso, proprio al cuore di questo corpo significante.

A dire il vero, noi conosciamo, concepiamo, e perfino immaginiamo solo corpi significanti. Corpi per i quali non è decisivo che siano *qui*, che siano il *qui* o il *là* di un luogo, ma di cui importa soprattutto che facciano da luogo-tenenti e da vicari di un senso<sup>231</sup>.

Il corpo significante – tutto il corpus dei corpi filosofici, teologici, psicoanalitici e semiologici – *incarna* una sola cosa: l'assoluta contraddizione di non poter essere *corpo*, senza essere il corpo *di uno spirito* che gli toglie il suo carattere di corpo<sup>232</sup>.

In questa citazione tratta da *Corpus* possiamo intravedere come la questione teologica e quella filosofica siano intrinsecamente legate e ancora dipendenti da un pensiero che necessita oramai dell'abbandono di ogni residuo metafisico e spirituale. Il compito che deve assumersi un *pensiero finito* è dunque quello della deposizione di un Senso compiuto, al fine di dare voce alle plurali possibilità finite del senso che non si danno una volta per tutte entro confini stabili e terreni fermi, ma che ogni volta *nascono alla presenza*<sup>233</sup>, che 'ogni volta' aprono all'ascolto dell'*inaudito*. In altre parole si tratta di "farla finita con la «descrizione», dall'interno della filosofia, di significati universali e presupposti già dati, di esporre la filosofia stessa al suo 'fuori', ossia alla «iscrizione», sulla sua 'pelle' per dir così, degli eventi del mondo nella loro ormai non più universalizzabile singolarità"<sup>234</sup>.

La decostruzione del Cristianesimo di Nancy va ad inserirsi in questa più ampia deposizione di tutte le categorie significative dell'Occidente. Questo viene

---

<sup>230</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L'adorazione*, cit., p. 14.

<sup>231</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 57.

<sup>232</sup> Ivi, p. 58.

<sup>233</sup> J.-L. Nancy, "Nascere alla presenza", in *Il pensiero sottratto, l'approssimarsi*, cit., p. 101.

<sup>234</sup> Cfr. D. Calabrò, *Dispiegamenti...*, cit., p. 17.

esplicitamente confermato da Nancy stesso quando rintraccia quell'intimo legame tra Occidente e Cristianesimo, quel cristianesimo che, secondo il filosofo, ha contribuito a generare l'Occidente e i suoi confini rassicuranti.

Il cristianesimo è inseparabile dall'Occidente: non è un accidente che gli sia sopraggiunto (per sua fortuna o sfortuna) o che lo trascenda. È coestensivo all'Occidente come Occidente<sup>235</sup>.

È questa la ragione per cui in questa delicata operazione di decostruzione ad essere implicate non siano soltanto le riflessioni sul religioso, ma sul pensiero stesso della nostra tradizione occidentale, fondatosi sulle basi del cristianesimo. L'oggetto di riflessione quindi non può che riguardare l'intero pensiero occidentale che dunque è intimamente legato alle trame del cristianesimo. Su questo la posizione di Nancy si radicalizza fino ad affermare che:

ciò che ci tiene ancora legati sotto molti aspetti all'Occidente sono le nervature stesse del cristianesimo. ... Noi siamo *nelle* nervature del cristianesimo ... *tutto* il nostro pensiero è cristiano da parte a parte<sup>236</sup>.

Comprendiamo allora perché Nancy deve continuamente fare oggetto della sua filosofia il pensiero stesso, come avviene in molte sue opere *L'oblio della filosofia*<sup>237</sup>, *Un pensiero finito*, *Il pensiero sottratto*, *Il peso di un pensiero*, *L'adorazione*. Il pensiero stesso dev'essere dunque decostruito. Ciò che rimane dopo lo scavo decostruttivo sulle ragioni metafisiche del pensiero dell'Occidente fornisce lo sfondo teoretico alle varie tematiche affrontare da Nancy nei suoi lavori. Una delle tappe fondamentali è proprio la questione del cristianesimo e non a caso Nancy deve, dopo il primo scritto *La dischiusura*, ritornare nuovamente sulla questione e farne l'oggetto de *L'adorazione*.

Questo perché contemporaneamente al cristianesimo si va decostruendo il pensiero stesso, e ciò avviene anche attraverso il ripensamento di quelle modalità attraverso cui si dispiega la nostra esistenza, troppo spesso rivolta ad un oltre, ad un pensiero teleologicamente rassicurante, ad un'idea fissa. Lo sforzo che il

---

<sup>235</sup> J.-L. Nancy, *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, cit., p. 199.

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> J.-L. Nancy, *L'oubli de la philosophie*, Galilée, Paris 1986; tr. it. di F. Ferrari, *L'oblio della filosofia*, Lanfranchi, Milano 1999.

pensiero deve assumere è quello di staccarsi dall'ultima parola della significazione e dalla sicurezza di un' idea-regolativa che lo rimandi sempre più in là da questo mondo. Il pensiero deve dunque *s-vestirsi* di ogni senso identificabile e pre-dato, di ogni verità rappresentativa, di ogni riferimento ad un retro-mondo o ad un aldilà del mondo. Per questo il richiamo di Nancy è ad una verità del *qui ed ora*, la verità di/tra noi, dei nostri corpi, del/nel nostro mondo, una verità senza intenzione, senza oggetto né progetto. Per questo *s-vestire* il pensiero vuole anche dire attivare un movimento di *ateologizzazione*<sup>238</sup>. Questo significa *adorare*:

mantenersi nel rapporto con quel *niente* di ragione e di fine, di sostanza e soggetto, di garanzia e compimento<sup>239</sup>.

Per tutto questo occorre un *pensiero* all'altezza di questi compiti, che non divenga la figura dell'Assoluto e che al tempo stesso non implichi *l'illimitatezza di un al di là*<sup>240</sup>.

Un pensiero dell'assenza del senso come unica garanzia della presenza dell'esistente. Questa presenza non è essenza, ma – *epekeina tes ousias* – nascita alla presenza: nascita e morte alla presentazione infinita del fatto che non c'è senso finale, ma un senso finito, dei sensi finiti, una molteplicità di frammenti singolari di senso che non appartengono ad alcuna unità e ad alcuna sostanza: che non vi sia senso stabilito, non vi sia fissazione, istituzione, fondazione del senso, ma una venuta del venire, delle venute di senso<sup>241</sup>.

In uno scritto sul *disegno* Nancy sembra indicarci quale sia la giusta maniera di intendere questa finitezza/in-finita del pensiero, che deve mantenersi costantemente nell'apertura più che nella compiutezza di tratti definiti e marcati. Cosa può dirci il disegno su questo pensiero che non traccia la sua figura una volta per tutte, ma che mantiene aperta una forma che si lascia tracciare sempre di nuovo? Il pensiero deve sapersi continuamente tratteggiare se è pensiero dalla forma non-data e il disegno questo lo mostra esemplarmente:

---

<sup>238</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 169.

<sup>239</sup> J.-L. Nancy, *L'adorazione*, cit., p. 28.

<sup>240</sup> J.-L. Nancy, *Un pensiero finito*, cit., p. 54.

<sup>241</sup> Ivi, p. 55.

nell'idea del "disegno" c'è la singolarità dell'apertura – della formazione, dello slancio o del gesto – di una forma. Ossia, precisamente, quella in cui la forma, per formarsi, non deve essere già data. Il disegno è la forma non data, non disponibile, non formata. È dunque, al contrario, il dono, l'invenzione, il sorgere o la nascita della forma. "Che una forma avvenga", questa è la formula del disegno – e questa formula implica, insieme al desiderio e all'attesa di una forma, una maniera di rimettersi ad una venuta, ad un sopraggiungere, ad una sorpresa che nessuna formalità anteriore avrà potuto né precedere né, tanto meno, performare<sup>242</sup>.

Forse non si troverebbe negli scritti di Nancy un'immagine più eloquente di come dovrebbe essere considerato il pensiero: una forma non-data, quindi privata della possibilità di una significazione calcificata, non disponibile alla presa della conoscenza. Un pensiero da considerarsi come dono, offerta, come slancio di una nascita sempre in attesa di venire in una forma, che può essere solo tratteggiata affinché rimanga la possibilità della sua apertura, una sorpresa continuamente da rinnovare, un desiderio sempre in tensione e mai acquietato nella stabilità di una linea netta che si renda configurazione definitiva. Il disegno è il tratto di "una forma nascente la cui forma non è in alcun luogo data"<sup>243</sup>.

Ciò che importa a questo disegno, ciò che lo trasporta, ciò che lo prende e gli dà slancio, il suo tratto, è questa nascita, il suo avvenimento, la sua forza e la sua forma in quanto essa è *in statu formandi*. "Disegnare" è allo stesso tempo far nascere una forma – *farla, lasciando* che nasca – e così mostrarla, metterla in evidenza – o piuttosto, ancora, lasciare che la sua evidenza si offra e si disponga<sup>244</sup>.

Il disegno è sempre il limite, il tratto di una forma finita, diviene tracciato di un confine *esposto* al dentro come al fuori, toccante i limiti stessi del dentro/fuori. Il disegno per la sua tensione, il suo slancio, la sua pulsione verso il venire in una forma provoca piacere.

Piacere di un desiderio meno teso verso un oggetto da attendere che verso questa apertura stessa, verso il suo slancio<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup> J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, Galilée, Paris, tr. it. di M. Villani, *Il piacere del disegno*, di prossima pubblicazione per Mimesis.

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ivi, p. 163.

<sup>245</sup> Ivi, p. 167.

Il disegno mostra chiaramente che non c'è “nessuno schema preliminare”, nessuna idea nascosta al fondo delle cose, ma semplicemente il “non-dato” che ancora ci insegna che

il mondo non è nulla di conforme ad un piano dato, ma la sua verità si confonde col suo disegno sempre in formazione... In tutte le sue forme, in tutti i suoi modi, grafici, sonori, danzanti o altro, il disegno disegna questo disegno senza progetto, né piano, né intenzione. Il suo piacere apre su questo infinito<sup>246</sup>.

Una riflessione sul disegno avrà suggerito la forma cui tende un pensiero finito, che libero da ogni figura pre-configurata, realizza ogni volta il gesto di un'approssimarsi alla *forma formans* che vede luce grazie ad un impulso alla nascita ogni volta rinnovato. Se il disegno ci ha suggerito un'immagine precisa di ciò che vuol dire pensiero finito, l'evento della nascita, che Nancy associa al divenire del disegno e che sarà, tra l'altro, uno dei *luoghi* chiave de *L'adorazione*, ci mostra la venuta del pensiero. Cosa vuol dire nascere? Questo verbo è forse il solo a poter definire l'essere come una spinta verso il fuori, uno slancio, un desiderio, una pulsione indirizzata ad un pensiero sempre a venire, mai rivelato una volta per tutte e sempre in continua rivelazione.

Essere è nascere, essere vuole nascere<sup>247</sup>.

La nascita è ogni volta la creazione di ciò che viene alla presenza ed è ciò che *fortuitamente* viene all'esistenza. Nascita e fortuito sono i termini chiave per comprende l'uscita da ogni pensiero rappresentativo, che sia quello del monoteismo o quello proprio della filosofia.

“Nascere” è il verbo di tutti i verbi: l'“essere sul punto di aver luogo”, che come tale non ha né inizio né fine<sup>248</sup>.

Il termine nascita assume in Nancy un'importanza fondamentale in seno stesso alla decostruzione della rappresentazione. La nascita è il luogo in cui accade la venuta, la *venuta* di *un* pensiero, di *un* soggetto, di *una* presenza e non *del* Pensiero, *del* Soggetto, *della* Presenza.

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 197.

<sup>247</sup> J.-L. Nancy, *Archivita*, cit., p. 110.

<sup>248</sup> J.-L. Nancy, *Nascere alla presenza*, cit., p. 102.

“L’epoca della rappresentazione è lunga quanto la storia dell’Occidente”<sup>249</sup>. Occidente, cristianesimo e epoca della rappresentazione coincidono. Questo, secondo Nancy, significa anche che l’Occidente si è dato in una figura e si è delimitato attraverso il tracciato di un limite che esso stesso vede e travalica.

Per un singolare paradosso, l’Occidente appare come ciò che ha per vocazione planetaria, galattica e universale, quella di estendere senza limiti la propria delimitazione. Esso apre il mondo alla chiusura che di fatto è<sup>250</sup>.

Tale chiusura ha il nome di rappresentazione e “nascita” è quella parola che indica un assoluto eccesso sulla rappresentazione. La relazione che Nancy invita a pensare tra la nascita e la rappresentazione è proprio quella tra la nascita, creazione di un senso sempre a venire e la morte, produzione di un senso compiuto.

Ogni produzione di senso – di un senso che *in tal senso* produce senso – è un’opera di morte<sup>251</sup>.

Un pensiero della nascita è l’unica via d’uscita da un pensiero della rappresentazione. La nascita che porta le possibilità di un pensiero a venire, non sopraggiunge senza

cancellare la Presenza che la rappresentazione vorrebbe designare (il suo fondo, la sua origine, il suo soggetto). La venuta è un “andare e venire”. È un va-e-vieni, che non supera da nessuna parte il mondo verso un Principio o verso una Fine. Ma questo va-e-vieni compreso nel limite del mondo è il mondo stesso, è la sua venuta, è la nostra venuta a/in esso<sup>252</sup>.

Questa venuta, questa nascita non è mai significazione ma, ogni volta, “il venire al mondo di un mondo”. È ancora su queste decisive questioni che insisterà *L’adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*. Qui Nancy riprenderà proprio il concetto di *nascita* per affiancarlo a quello, che le è strettamente correlato, di *fortuito*. Nascita e fortuito sono, infatti, i concetti-chiave di questo testo.

---

<sup>249</sup> Ivi, p. 101.

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> Ivi, p. 103.

<sup>252</sup> Ivi, p. 104.

Il fortuito apre all'adorazione<sup>253</sup>. Se 'adorazione' è la parola attraverso cui operare l'uscita dal monoteismo, il 'fortuito' è ciò che indirizza verso questa uscita. Perché il fortuito? Innanzitutto perché è l'esatto opposto della necessità, della fissazione causalistica e teleologica, cioè:

niente cui fissarsi, tenersi, niente in cui inscrivere una professione di fede né una certezza fondata. Nient'altro che la fortuna, i suoi scherzi, i suoi colpi, i suoi rovesci<sup>254</sup>.

Quel senso senza significato cui faceva cenno Nancy sia ne *L'oblio della filosofia* sia in *Un pensiero finito* assume ne *L'adorazione* il nome di "rinvio":

Il senso è il rinvio (il rapporto, la relazione, l'appello, la ricezione - la sensibilità, il sentimento). Il mondo è una totalità di rinvii, ma esso stesso non rinvia a nient'altro... Questo significa che non c'è nessun rinvio ultimo per la rete dei rinvii del mondo, che dunque non c'è senso (ultimo) del senso o dei sensi<sup>255</sup>.

Che *non c'è senso del senso: questo è adorabile*<sup>256</sup>.

Noi parliamo della tensione senza intenzione: il fortuito come fortuna, la contingenza dello scarto aperto in niente e che fa mondo senza progetto, senza destinazione, ma che proprio per questo ci destina - e com'è potente questa destinazione, che forza ha! - a prendere in carico questa tensione senza intenzione, questa pulsione d'esistenza senza essenza<sup>257</sup>.

Adorare. Ossia mantenersi nel rapporto con quel niente di ragione e fine, di sostanza e soggetto, di garanzia e compimento<sup>258</sup>.

Avviandoci ora alle analisi nancyane di alcune opere d'arte a contenuto religioso, attraverso cui l'autore mostrerà la via d'uscita dalla religione è bene ricordare che già nel primo volume della *Decostruzione del cristianesimo* l'autore aveva perseguito una tesi molto precisa: la via d'uscita dal cristianesimo e dunque la stessa possibilità dell'ateismo nascono in seno stesso al cristianesimo in

---

<sup>253</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L'adorazione*, cit., p. 20.

<sup>254</sup> Ivi, p. 21.

<sup>255</sup> Ivi, p. 22.

<sup>256</sup> Ivi, p. 19.

<sup>257</sup> Ivi, p. 27.

<sup>258</sup> Ivi, p. 28.

particolare e al monoteismo in generale. Questa tesi viene assolutamente confermata anche ne *L'adorazione* dove a tal proposito leggiamo:

Perché parlare del cristianesimo?

In realtà preferirei parlarne il meno possibile. Vorrei andare verso la cancellazione di questo nome e di tutto il corpo di riferimenti che lo segue – corpo già largamente cancellato o devitalizzato. Tuttavia mi preme seguire il movimento più proprio che questo nome ha nascosto: il movimento di un'uscita dalla religione e il diffondersi di un mondo ateo<sup>259</sup>.

La possibilità dell'ateismo, se con questo s'intende qui la negazione di ogni specie di oltre-mondo che dovrebbe continuare questo mondo per consolarlo, è inscritta nell'origine stessa del cristianesimo...<sup>260</sup>.

Questa tesi vogliamo ora mostrarla attraverso il testo nancyano *Noli me tangere*, dove l'arte gioca un ruolo essenziale nella decostruzione del religioso. Se volessimo tracciare il senso di ciò che abbiamo tentato di far emergere in queste pagine dovremmo chiedere un'ultima parola all'*adorazione*:

*L'adorazione non ha oggetto e consiste appunto in questo non avere oggetto. Ciò va inteso in maniera duplice: non rivolgersi a n-i-e-n-t-e, non avere niente di fronte a sé. Non rivolgersi a niente, a nessun essere o ente, e così rivolgersi al niente, a questa res minima (questo nonnulla) che è la "realtà" (non il Reale maestoso e imponente di tutte le o-n-t-o-t-e-o-l-o-g-i-e): il niente del semplice "ecco", "questo è il mio corpo". Ma rivolgersi a questo niente, in quanto il suo essere infimo – la sua f-o-r-t-u-i-t-à, la sua insignificanza e così la sua infinitezza attuale (opposta alla sua infinità potenziale, a quel senza fine della potentia come tale) – è il segnale luminoso di un fuori assoluto, di un nihil nel quale ogni nichilismo perde il suo "ismo" (la sua presunta compiutezza senza rimandi) per aprire infinitamente a una non-compiutezza affrancata da ogni orizzonte di compimento... Avere quindi di fronte a sé il niente dell'infimo-fortuito-insignificante<sup>261</sup>.*

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 35.

<sup>260</sup> Ivi, p. 44.

<sup>261</sup> Ivi, p. 115-116.



#### I.4.2. Un contatto differito.

Una delle questioni più originali della riflessione nancyana sul cristianesimo in particolare e sul monoteismo in generale è l'emergere della possibilità dell'ateismo in seno stesso alla religione.

È su questa scia che Nancy affronta le riflessioni avanzate in *Noli me tangere*, scritto in cui il filosofo analizza un passo tratto dal *Vangelo* di Giovanni, sul divieto di toccare il corpo del Cristo risorto. In questo commento all'episodio in questione, Nancy farà ricorso *anche* alla ricchezza delle rappresentazioni artistiche che hanno avuto come oggetto proprio questo passo del *Vangelo* e dunque, attraverso l'analisi di alcune opere pittoriche, trarrà la conferma della tesi secondo cui il cristianesimo serba in se stesso il movimento d'uscita da sé. Nel dimostrare ciò Nancy affronta anche la questione del tatto. Nancy ripensa infatti, fecondamente, le opere d'arte (si segnala a tal proposito l'importanza del saggio "Carezza"<sup>262</sup> ne *La pelle delle immagini*) di alcuni pittori che hanno dato l'occasione di una originale interpretazione del tatto in pittura. Nel *Prologo* al saggio Nancy pone una similitudine tra vita di Gesù e la rappresentazione.

La vita di Gesù è tutta una rappresentazione della verità che egli identifica con la sua persona... una verità che si presenta al tempo stesso in cui si rappresenta<sup>263</sup>.

In questo senso la parabola che - nei Vangeli - rappresenta la vita di Gesù e la verità della parola rivelata, può essere intesa nel senso di un'immagine che anziché esporre un soggetto *en peinture*, ne rappresenta l'originale stesso. Facendo in tal modo coincidere verità e vita, presentazione e rappresentazione, immagine e originale, verità ed esposizione (proprio ciò che abbiamo visto accadere nell'autoritratto di Descartes):

...la verità si fa essa stessa parabola: il *logos* non si distingue dalla figura o dall'immagine, giacché il suo contenuto essenziale è precisamente questo: che il *logos*

---

<sup>262</sup> J.-L. Nancy, *La pelle delle immagini*, cit., p. 21.

<sup>263</sup> J.-L. Nancy, *Noli me tangere*, cit., p. 10.

si raffigura, si presenta, si rappresenta, si annuncia come una persona che sopraggiunge, che si mostra e nel mostrarsi mostra l'originale raffigurato<sup>264</sup>.

Ciò che è degno di riguardo qui non concerne soltanto il ricorso nancyano ad un'esemplificazione pittorica, ma il fatto che il filosofo sta cominciando a mostrare che nella religione cristiana la rivelazione non è rimando ad una verità nascosta ed invisibile cui tendere teleologicamente. La verità, infatti, coincidendo con la sua rappresentazione non ha più alcunché cui rinviare, essa espone un originale. È già in questo senso che essa lascia spazio ad un'intenzione profondamente non religiosa:

nella sua struttura, profonda non religiosa (o secondo l'autodecostruzione della religione, che è qui in gioco) e non confessionale, la «rivelazione» costituisce l'identità del rivelabile e del rivelato, del «divino» e dell'«umano», o del «mondano». Così che ne discende l'identità dell'immagine e dell'originale, in quanto essa implica, in modo perfettamente consequenziale, l'identità dell'invisibile e del visibile<sup>265</sup>.

L'episodio del *Noli me tangere* (Vangelo di Giovanni 20, 13-18) racconta che Maria Maddalena recatasi al sepolcro del Cristo lo trova vuoto, ma subito, sotto le spoglie di un ortolano, le appare Gesù. Maria non lo riconosce immediatamente, ma sentendo che Gesù la chiamava per nome, avendo 'inteso' che era lui esclamò: "Maestro!". Gesù le risponde: *Non toccarmi, perché non sono ancora ascenso al padre, ma ora va' dai miei discepoli e dì loro: ascendo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro*.

Nancy nota già da subito che questo episodio proprio in quanto vieta la possibilità di toccare il corpo, si pone in netta contraddizione con quello dell'ultima cena in cui il Cristo invita a mangiare e bere, il pane e il vino: il suo proprio corpo. Per questo le locuzioni *Hoc est corpus meum* e *noli me tangere* sarebbero in evidente contrasto. Quel divieto mostrerebbe una sorta di eccezione, di indecidibilità sulle questioni corpo/spirito, all'interno degli scritti sacri.

---

<sup>264</sup> Ibidem.

<sup>265</sup> Ivi, pp. 11-12.

Il cristianesimo ha inventato la religione del contatto, del sensibile, della presenza immediata al corpo e al cuore. La scena del *noli me tangere* sarebbe da questo punto di vista un'eccezione<sup>266</sup>.

Ma perché questo corpo si sottrae al contatto? È forse un corpo divenuto spirito, fantasma? Innanzitutto ciò che non deve essere toccato è il corpo resuscitato, esso non è da toccare. Il momento dell'incontro con Maria Maddalena è l'unico in cui il corpo di Cristo si sottrae al contatto.

Il suo essere e la sua verità di resuscitato sono in questa sottrazione, in questo ritirarsi che solo dà la misura del contatto che deve realizzarsi: non toccando questo corpo, toccare la sua eternità<sup>267</sup>.

Il corpo di Cristo non può aderire al contatto perché in quel momento egli sta salendo al Padre e dunque non può darsi come presenza immediata, ma già mostrarsi come presenza eterna. Una presenza eterna a cui accede in quanto presenza *corporea*. Questo ci dice il divieto di toccare: «Tu vedi, ma questa visione non è, non può essere un toccare, se il toccare stesso deve figurare l'immediatezza di una presenza; tu vedi qualcosa che non è presente, tu tocchi l'intoccabile che sfugge alla presa delle tue mani, così come colui che tu vedi di fronte a te già lascia il luogo dell'incontro»<sup>268</sup>.

A questo passo Nancy affida l'originalità della sua analisi dell'episodio del Vangelo. In esso sta mostrando che il *Noli me tangere*, non rappresenta la vittoria della vita sulla morte, ma presentando il Cristo che si sta *levando* verso il Padre e la volontà di rendersi intoccabile, in realtà egli sta affermando che è già fuori dell'orizzonte della presenza, è già fuori dalla vita. Per tale motivo il sepolcro è trovato vuoto da Maria e lo svuotarsi della presenza dice che:

la morte non è «vinta», qui, nel senso che la religione si premura di associare a questa parola. La morte si dilata oltre ogni misura, oltre i limiti del semplice decesso. Il sepolcro vuoto rende illimitata la morte nella partenza del morto. Questi non è «morto» una volta per tutte: muore indefinitamente, è colui che non cessa di partire<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 26.

<sup>267</sup> Ivi, p. 27.

<sup>268</sup> Ivi, p. 36.

<sup>269</sup> Ivi, pp. 28-29.

Ciò era stato compreso bene dai grandi pittori del passato, i quali sovente hanno rappresentato questo episodio benché, come Nancy ha osservato non abbia la stessa rilevanza dell'annunciazione, della nascita, della crocifissione. Ma in esso secondo Nancy i pittori riscontravano

un esercizio particolarmente delicato e complesso della visione<sup>270</sup>.

Che i pittori abbiano intravisto in *noli me tangere* un episodio alquanto enigmatico è confermato dalla scelta che molti tra loro hanno fatto nel dare immagine a questo evento che dovrebbe rappresentare il corpo ormai invisibile del Cristo risorto. Quasi nessun pittore (tranne Giotto) decide di dare immagine ad un invisibile, ma semplicemente di presentare un 'corpo' che non vuole cedere al contatto. Così nell'incisione di Dürer [vedi fig. 1]

il sole che sorge e stria la notte con i suoi raggi illumina il dorso di Gesù e il suo braccio destro che tende la mano a sfiorare Maria, mentre il volto di questa, inversamente rispetto al Signore, è illuminato e il suo dorso nell'ombra. Il corpo resuscitato resta un corpo terreno e immerso nell'ombra: la sua gloria non gli appartiene e la resurrezione non è un'apoteosi, bensì la continuazione della *kénose*, è all'interno del vuoto o del vuotarsi della presenza che la luce risplende<sup>271</sup>.

È nel saggio intitolato "Le Mani", contenuto in *Noli me tangere*, che emerge con più forza l'importanza delle rappresentazioni pittoriche nel nesso che si va stabilendo in Nancy fra decostruzione e riflessione sul tatto. Come nota Nancy nella messa in immagine di questo episodio del Vangelo la posizione e il gesto delle mani assume un valore essenziale. Le mani di Gesù e quelle di Maria sono in netto contrasto, le prime cercano di allontanare la presa, le seconde cercano di afferrare la veste, la presenza del resuscitato.

Ma in alcuni dipinti sembra quasi che le mani giungano a toccare il Cristo. Accade in Tiziano [vedi fig. 3] la cui opera pittorica mostra la mano di Maria che sfiora il lenzuolo in cui Gesù è avvolto, che subito tira la veste verso di sé per evitare il contatto. In alcune tele sembra che ciò avvenga, in particolar modo nella rappresentazione di Alonso Cano [vedi fig. 2], ove si vede che Gesù tocca la

---

<sup>270</sup> Ivi, p. 36.

<sup>271</sup> Ivi, pp. 41-42.

fronte di Maria, in quella del Pontormo Maria sembra toccare il dorso di Gesù, ma il contatto non si rende visibile proprio perché quel dorso è di spalle. Infine Nancy ricorda un affresco di Giotto in cui le mani di Maria Maddalena entrano in contatto con i raggi della gloria del Cristo. Ciò che i pittori si sono ingegnati a rappresentare è dunque questo *contatto*:

...la peculiare efficacia di un quadro va di pari passo con la particolare audacia nel trattamento di questo contatto. È quanto spesso accade quando i due personaggi si toccano o sfiorano (il Pontormo, Dürer, Cano), o quando, altrettanto di frequente, Maria Maddalena tocca Gesù (Tiziano, Giotto), o infine quando, in pochi casi eccezionali, Gesù tocca la donna fino al punto, verrebbe da dire da appoggiare la mano su di lei: così una volta nel Pontormo (in una copia del Bronzino), che osa addirittura dipingere o far premere l'indice del Cristo sul seno di Maria...e la mano sulla testa<sup>272</sup>.

Nell'osservazione di tali dipinti e delle modalità pittoriche utilizzate, Nancy ne ricava due questioni determinanti per la sua riflessione: il movimento d'uscita dal cristianesimo e un'inedita riflessione sul tatto.

La sottrazione del religioso è tutta nell'espressione *Noli me tangere* che non vuol dire, secondo Nancy, semplicemente non toccarmi, ma “non voler toccarmi”, in quanto *nolo* in latino è il negativo di *volo*.

Ma è degno di nota è ciò che Nancy ne ricava:

tu non tieni niente, non puoi tenere né trattenere niente, ecco ciò che devi amare e sapere. Ecco che cosa ne è di un sapere d'amore. Ama ciò che ti sfugge, ama colui che se ne va. Ama che se ne vada<sup>273</sup>.

Attraverso l'analisi di questo episodio del vangelo Nancy è arrivato al punto che gli interessa mettere in luce e che il filosofo ha già mostrato in opere precedenti, e riguarda ciò verso cui muove la sua filosofia: una verità che non può essere rappresentata, che non si lascia definire, che non si lascia catturare entro una presa. Un pensiero che non può essere trattenuto, perché sempre sul punto di partire, di levarsi, sempre a venire. Un pensiero che non si lascia toccare nel senso del trattenere ma soltanto alla maniera di un *contatto*, di una carezza.

---

<sup>272</sup> Ivi, p. 52.

<sup>273</sup> Ivi, p. 54.

I pittori hanno anche mostrato che il Cristo resuscitato, rimane un corpo, non è uno spirito ineffabile. È, infatti, come corpo che Gesù muore ed è ancora come corpo morto che inizia la sua partenza verso il padre:

Ne segue che il divino non ha ormai più spazio in questo mondo, né fuori del mondo, poiché non esiste un altro mondo. Ciò che non è di questo mondo non è altrove: l'apertura, la separazione, la partenza e il levarsi sono nel mondo<sup>274</sup>.

Sono azioni che Gesù compie in quanto corpo.

Perché dunque un corpo? Perché solo un corpo può essere atterrato o sollevato, perché solo un corpo può toccare o non toccare. Uno spirito non può nulla di tal sorta<sup>275</sup>.

La conclusione a cui giunge Nancy nell'*epilogo* è che: se è vero che la pittura e l'immagine non possono essere toccate, diversamente da quanto accade con la scultura, allora dovremmo pensare che l'immagine si rivolge soltanto alla visione:

ma che cos'è la vista se non un *contatto differito*? E che cos'è un contatto differito se non un toccare che acuisce o distilla senza posa, fino a un eccesso necessario, il punto, la punta e l'istante dove il tocco si distacca da ciò che tocca, nel momento stesso in cui lo tocca?<sup>276</sup>.

Le mani tese di Maria verso il Cristo, e il gesto della ritrazione di questi mostrano ciò che il tatto propriamente è: non una presa, non un impadronirsi dell'oggetto toccato, non un afferramento. Perciò *noli me tangere* significa: «Non tenermi» ovvero «Toccami con un tocco vero, ritratto, non appropriante e non identificante»<sup>277</sup>. Il gesto di ritrazione che già avevamo incontrato nella teoria del ritratto è ogni volta necessario per il darsi/sottrarsi di qualcosa, che sia il pensiero, un soggetto esposto o il corpo di Cristo. I pittori hanno perseguito, nelle mani tese di Maria, proprio questo tocco che non fa presa, che somiglia ad una carezza, uno sfioramento che lascia essere l'altro, lascia andare l'altro nella sua partenza. Gli artisti hanno cercato di raffigurare "il tocco giusto" e il tocco giusto sta nella ritrazione.

---

<sup>274</sup> Ivi, p. 67.

<sup>275</sup> Ivi, p. 68.

<sup>276</sup> Ivi, p. 69.

<sup>277</sup> Ivi, p. 70.

Questo pittore tende verso di noi l'immagine da lui dipinta perché noi non la tocchiamo, perché noi non la imprigioniamo dentro una percezione, ma al contrario perché noi arretriamo sino a rimettere in gioco la presenza stessa dell'immagine e dentro l'immagine, questo pittore mette in opera la verità della resurrezione: l'approssimarsi della partenza, al fondo dell'immagine, dell'essenza singolare della verità...<sup>278</sup>.

Tali pittori hanno propriamente inscenato una “messa in opera dell'esposizione”, hanno rappresentato la presenza che infinitamente si sottrae e solo così resiste ad ogni desiderio di appropriazione. È così che il Cristo si presenta ed è così che egli muore in-finitamente.

*«Non toccarmi » è una frase che tocca, che non può non toccare, anche quando isolata da ogni contesto. Essa enuncia qualcosa intorno al toccare in generale, o tocca il punto sensibile del toccare: quel punto sensibile che il toccare costituisce per eccellenza (è il punto, insomma, del sensibile) e che forma in esso il punto sensibile. Questo punto è necessariamente il punto in cui il toccare non tocca, non deve toccare per esercitare il suo tocco<sup>279</sup>.*

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 71.

<sup>279</sup> Ivi, p. 24.



FIGURA 1. Dürer, trentaduesima tavola della *Piccola Passione* su legno (n. 47 del catalogo di Bartsch).

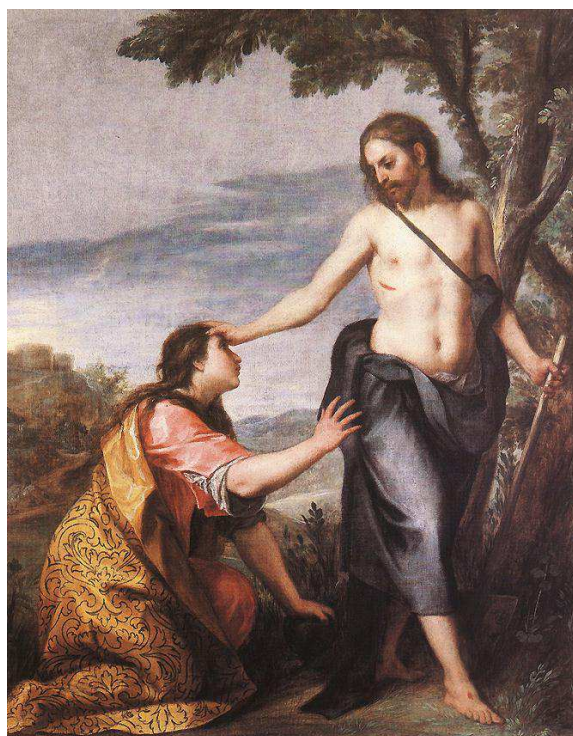


FIGURA 2. Cano, Budapest, Museo di Belle Arti.





FIGURA 3. Tiziano, Londra, National Gallery.



FIGURA 4. Pontormo, Firenze, Casa Buonarroti.

#### I.4.3. L'“inoperosa” Visitazione.



Pontormo, *Visitazione*, 1530.

Se il Cristianesimo serba in se stesso la possibilità di un pensiero ateo, allo stesso modo l'immagine cristiana apre la possibilità di un'alterità che nasce nel suo stesso seno. Se c'è un *altrove* nell'opera non è da cercare in un al di là poiché esso si radica nel visibile della tela che ci è dinanzi.

Il commento nancyano alla tela del Pontormo<sup>280</sup> così come a quella del Caravaggio (di cui tratteremo nelle prossime pagine) rappresenta la tappa decisiva che porta alla definitiva decostruzione del cristianesimo nel *luogo* dell'arte.

Calabrò ha più volte insistito sulla “centralità della riflessione artistica nancyana nella questione relativa alla “decostruzione del cristianesimo”<sup>281</sup>, tracciando la via di un'originale interpretazione dell'immagine della visitazione, e dell'immagine

---

<sup>280</sup> Nancy fa riferimento alla *Visitazione* del Pontormo che si trova nella chiesa di Carmignano e non a quelle di Firenze. Inoltre è importante sottolineare il richiamo del filosofo ad una rappresentazione artistico-teatrale dell'opera del Pontormo rivisitata in chiave contemporanea dall'artista Bill Viola che, alla biennale di Venezia del 1995, ripresenta attraverso un'installazione audio-visiva la scena della *Visitazione*.

<sup>281</sup> D. Calabrò, “L'immemorabile: la decostruzione del cristianesimo nel luogo della visitazione”, in AA. VV., *Intorno a Jean-Luc Nancy*, cit., p. 55.

nancyana in generale, come luogo dell'*inoperoso*. “L’immagine della visitazione è inoperosa, sventra di colpo il pensiero di un qui come effigie di un al di là, e simultaneamente dissimula la dischiusura della promessa o dell’attesa”<sup>282</sup>.

L’inoperosità della visitazione è

l’apertura del luogo che dà luogo a ciò che non ha luogo: la presenza in quanto essenzialmente eccede e si eccede. La presenza dunque in quanto non la si presenta o non vi si accede propriamente, ma in quanto è offerta a una visitazione che fa prova dell’invisibile nel suo seno<sup>283</sup>.

Come Nancy ha ribadito ne *La comunità inoperosa*, il termine inoperoso indica “ciò che non ha più a che fare né con la produzione né con il compimento, ma incontra l’interruzione, la frammentazione, la sospensione”<sup>284</sup>.

E questo vale sia per la comunità sia per l’opera d’arte a cui non si richiede di cercare il senso in un aldilà o in un invisibile che riempirebbero l’opera di significato. Se c’è un invisibile dell’opera si trova nell’immagine stessa. Ecco quanto ci mostrerà Nancy nel corso di questo denso saggio.

L’arte non commemora mai. Non è fatta per custodire una memoria, e quando viene realizzata in un monumento, non fa la parte del memoriale<sup>285</sup>.

A essere qui posta da Nancy è la questione dell’inoperoso dell’arte. Se l’arte non può fare da memoriale, non può farsi custode di una memoria è proprio perché essa non si trattiene né in un senso compiuto e significativo né in una rappresentazione che ne fissi l’idea una volta per tutte. Quando viene meno il senso significativo dell’opera a negarsi è la stessa possibilità del sedimentarsi di un ricordo, che s’installa solo nella stabilità di un senso dato. Da ciò ne deriva che sia lo spettatore sia l’opera d’arte stessa non devono *operare* in vista di un Senso. La citazione prima riportata dice molto altro: in essa riecheggia l’interpretazione nancyana dell’estetica hegeliana che il filosofo affronta nel secondo capitolo de *Le Muse*. Sull’importante analisi e sulle implicazioni, nella lettura di Nancy,

---

<sup>282</sup> Ivi, p. 64.

<sup>283</sup> J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, cit., p. 48.

<sup>284</sup> J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 72.

<sup>285</sup> J.-L. Nancy, “La fanciulla che succede alle Muse. (La nascita hegeliana delle arti)”, in *Le Muse*, cit., p. 63.

dell'*Estetica* e della *Fenomenologia dello spirito* hegeliane non possiamo qui soffermarci, ma tenteremo di estrarne ciò che propriamente ci interessa in relazione al discorso da cui siamo partiti.

Nancy ne *Le Muse* riporta un lungo passaggio dalla *Fenomenologia dello spirito*:

Si è ammutolita anche la fiducia nelle leggi eterne degli dèi, come pure quella negli oracoli che facevano conoscere il particolare. Le statue sono adesso **cadaveri** dai quali è fuggita l'anima vivificante, mentre gli inni sono parole da cui è volata via la fede; le mense degli dèi non hanno più cibo e bevanda spirituale [...]. Alle opere della Musa, infine, manca la forza dello spirito, il quale aveva guadagnato l'autocertezza a partire dall'annientamento di dèi e uomini. Tutto ciò è adesso quello che già era per noi: bei frutti staccati dall'albero, frutti che un destino amico ci ha dati in offerta, allo stesso modo in cui una fanciulla sa presentarli; non c'è più la vita reale della loro esistenza, non c'è più l'albero da cui erano cresciuti, non la terra né gli elementi che costituivano la loro sostanza, né il clima che contribuiva alla loro determinatezza<sup>286</sup>.

Questo brano ci permette di inoltrarci all'analisi nancyana della *Visitazione*. Le opere d'arte sono ormai diventate "cadaveri" da cui è fuggita l'anima vivificante e a cui manca la forza dello spirito. Ma queste opere sono "presentate" e "offerte" dalla fanciulla che succede alle muse.

Staccate dall'albero, dal terreno, dal clima, diventano "questi bei frutti" che ormai fanno valere di sé solo la propria bellezza<sup>287</sup>.

I frutti sono morti e in quanto morti, cioè privi dell'anima vivificante vengono "offerti" dalla fanciulla, perciò

... le opere delle Muse appaiono, in definitiva, come il contrario della memoria spirituale, come una fissazione immemoriale della semplice apparenza sensibile<sup>288</sup>.

E già questo ci ricollega immediatamente all'inizio del testo sulla *Visitazione*, aprendocene più larga visione. L'arte è *immemoriale* proprio in quanto essa si dona come una semplice offerta da presentare. È questo che la fanciulla indicava nel suo porgere un cesto di "offerte". Che le opere sono staccate dall'albero

---

<sup>286</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, testo tedesco a fronte, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2000, p. 985.

<sup>287</sup> J.-L. Nancy, "La fanciulla che succede alle Muse. (La nascita hegeliana delle arti)", in *Le Muse*, cit, p. 71.

<sup>288</sup> Ibidem.

significa che esse sono prive di ogni legame col divino e il fatto che la fanciulla sia una delle portatrici di offerte non significa un ritorno del religioso.

... la fanciulla, la cui offerta non è più interpretata da Hegel come offerta cultuale, ma come l'offerta delle "opere delle Muse", nella loro semplice, svincolata, esteriorità<sup>289</sup>.

Ma l'interpretazione nancyana di questo passo corrisponde all'originalità di una rilettura hegeliana della morte dell'arte. L'arte non muore con Hegel, ma si apre verso la sua nascita.

La mia tesi è che in realtà Hegel presenti piuttosto la nascita dell'arte<sup>290</sup>.

Il filosofo tedesco, contrariamente a quanto alcuni interpreti hanno commentato, ha contribuito ad una nuova nascita dell'arte. Ha dato inizio ad un'epoca in cui le opere non devono rappresentare più nulla, ma soltanto presentarsi nella loro semplice forma. Il gesto della fanciulla è un gesto di presentazione e insieme di offerta. Una "presentazione" sottolineata dal fatto che l'immagine di questa fanciulla, rispetto alle statue greche prive di sguardo che trattengono intimamente in loro l'anima vivificante senza esporla, è dotata invece di un *bagliore*: "il bagliore dell'interiorità"<sup>291</sup>.

L'occhio della fanciulla – e il gesto che accende, e che a sua volta l'accende –, quest'occhio presentato dalla presentazione, non è nientemeno che l'*interiorità interamente esposta*, ma al punto in cui essa non si riferisce neppure più a se stessa come a qualche contenuto o a qualche presenza latente, ma è divenuta al contrario la patenza della sua stessa latenza, e dunque inconciliabile con qualsiasi interiorità (con qualsiasi divinità)<sup>292</sup>.

Quest'arte nuova interrompe il senso di un'arte religiosa e di ciò dice la fanciulla, la quale:

interrompendo il senso interrompe la religione e, in tal modo, interrompe l'arte concepita come espressione derivata, esteriore e senza sguardo dello sguardo interiore della presenza pura<sup>293</sup>.

---

<sup>289</sup> Ivi, p. 77.

<sup>290</sup> J.-L. Nancy, "Ritratto dell'arte come fanciulla", in *Il pensiero sottratto*, cit., p. 37.

<sup>291</sup> Ivi, p. 78.

<sup>292</sup> Ivi, p. 79.

<sup>293</sup> Ivi, p. 80.

“L’arte è per noi una cosa del passato”<sup>294</sup> non vuol dire che ha cessato di esistere, ma soltanto che è stata sospesa la sua funzione religiosa. È morto il suo contenuto divino così che l’arte da questo momento si presenta, per la prima volta, *come tale*. Allora le opere non sono fatte per sedimentare una memoria, non offrono più che il “ricordo velato” della loro funzione divina.

Ciò che non (rap)presenta più niente ci è presentato – a *noi*, gli ultimi venuti, gli orfani del dio<sup>295</sup>.

Se l’arte ha smesso di significare un senso e ha cessato di fare cenno al divino e allo spirituale, cosa ci resta dell’opera? innanzitutto restano le opere stesse nella loro esposizione e tramite esse

l’arte ci offre la grazia della sua presenza: le opere sono semplicemente lì, giacché in effetti non ci sono che loro, come resto. Singolare grazia di un resto di presenza<sup>296</sup>.

Se le lezioni di *Estetica* e la stessa *Fenomenologia* procedevano nel senso di cui Nancy si è fatto interprete ciò significa che “Hegel non può *finirla* con l’arte”<sup>297</sup>. Egli ci ha introdotti ad un’arte che si fa presentazione della presentazione stessa. La fanciulla non fa che “presentare” le opere delle Muse, esposte su un vassoio, e il *bagliore* dei suoi occhi mostra “la coscienza stessa nella sua presentazione”<sup>298</sup>.

Questo breve passaggio su l’interpretazione nancyana della fine dell’arte hegeliana ci ha introdotti direttamente alle pagine della *Visitazione*. Avremo ora più chiaro il senso di questa “immemoria dell’arte” di cui Nancy ci parla nell’*incipit* del saggio dedicato ad una pittura del Pontormo, appunto la *Visitazione*. Se l’opera d’arte è da intendere come un frutto staccato dall’albero, allora essa non potrà più mostrarsi come il transito verso l’Oltre dalla tela, ma potrà farsi carico di quell’oltre *nella* tela stessa. A ciò alludevano gli occhi della

---

<sup>294</sup> Ne *Il senso del mondo* Nancy dedica dei passaggi alla “morte dell’arte” hegeliana: «...quando Hegel annuncia che l’arte “è ormai per noi cosa del passato” non annuncia nient’altro che la fine della bella (rap)presentazione del Senso intelligibile – cioè di quel che egli chiama anche “la religione estetica”... Ma esattamente con lo stesso gesto, Hegel libera l’arte per se stessa: la libera dal servizio della trascendenza nell’immanenza e la consegna alla verità staccata, frammentale. Hegel, in realtà, *volens nolens*, individua e proclama la nascita dell’arte, il distaccarsi stesso, la separazione e la frammentazione del senso», in J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., pp. 161-162.

<sup>295</sup> J.-L. Nancy, *Ritratto dell’arte come fanciulla*, cit., p. 52.

<sup>296</sup> Ivi, p. 53.

<sup>297</sup> Ivi, p. 41.

<sup>298</sup> Ivi, p. 57.

fanciulla, al bagliore di un'invisibilità, di *un'interiorità interamente esposta*. Se c'è un invisibile o un rinvio al religioso essi sono sospesi sulla tela, l'immagine si fa sospensione del senso e risolve in sé, esponendola, ogni rivelazione.

Il testo sulla *Visitazione* diviene il luogo immemoriale attraverso cui si opera l'uscita dalla religione come regione dell'invisibile. "Nella tela del 1530 si coagula la verità immemoriale di una scena che presenta un'assenza e che è sempre-già-qui, e che decostruisce il cristianesimo dal suo interno"<sup>299</sup>.

In questo breve, ma densissimo saggio, ritroviamo un'attenta lettura della tela che ancora una volta mostra il nesso che si stabilisce tra decostruzione e riflessione estetica. A essere qui presa in esame è la questione dello sguardo e con questa la questione dello spettatore che vi è relativa. Scrive a proposito Nancy:

quel che all'inizio si distingue, almeno di non sprofondarci dentro, è una grande pozzanghera o uno schiaffo di colori contrastanti e vibranti, tutti sfalsati nell'acuto o nel grave, alla maniera così forte di Pontormo, acidificati o diluiti in zone di luce che non si sa da dove venga, ma certo non dallo scenario cupo e freddo da cui si leva, travolgendo tutto, quel turbine di tinte e quell'agitazione di stoffe plissettate e piegate. In particolare si nota, al punto che la si direbbe venire da un proiettore, una chiazza di luce sul ventre di Elisabetta che ingiallisce il verde tenue là dove il bambino trasale<sup>300</sup>.

e ancora con un'osservazione acutissima:

le curve sottolineate d'entrambi i ventri resterebbero leggermente divaricate, tra le due sfumature di verde, se un lembo della stoffa che vela la testa di Elisabetta non facesse contatto in un punto realmente calcolato come quello di una tangente, come il calcolo infinitesimale di un passaggio al limite. Da questo punto verso l'alto, sotto la linea del braccio di Elisabetta, si disegna un triangolo nell'arancione cupo del manto, al centro del quadro. Questo triangolo si svasa più in alto per la sovrapposizione scaglionata delle linee piegate delle braccia e la disposizione delle tre teste<sup>301</sup>.

La profondità della lettura nancyana ci presenta questa *Visitazione*, non soltanto come l'incontro tra Maria, futura madre di Gesù ed Elisabetta, futura madre di Giovanni, l'incontro tra i non – ancora – nati che attraverso il tocco dei due ventri

---

<sup>299</sup> D. Calabrò, *Jean-Luc Nancy, alla frontiera di un pensiero a venire*, cit., p. XXIX.

<sup>300</sup> J.-L. Nancy, *Visitazione della pittura cristiana*, cit., p. 15.

<sup>301</sup> Ivi, pp. 15-16.

delle donne entrano in un inaudito *con-tatto*, ma anche come visitazione e incontro tra lo spettatore e l'opera.

Ciò che è degno di nota in questo minuscolo libricino è quanto ha da dire sull'opera d'arte e sull'immagine:

così, come già propone la primissima visione del quadro, tutto qui si attiene ad una presenza che risplende nella visibilità del quadro sovrabbondante dei colori e delle forme<sup>302</sup>.

Tutto ciò che è da vedere è mostrato lì nelle forme e colori della tela, tutto è sulla superficie esposta del quadro, tutto: il visibile e l'invisibile insieme. L'invisibile si mostra in maniera evidente nel quadro stesso: nei due ventri di Maria e di Elisabetta, nel fondo del quadro in cui compaiono le due figure del pane e del vino. Ed è proprio a tal proposito che Nancy leggerà nel quadro di Pontormo la decostruzione del religioso:

attraverso un gesto che sarebbe di rara audacia nei confronti della religione di cui nel contempo capterebbe la risorsa, Pontormo farebbe retrocedere nell'ombra il pane e il vino i quali finirebbero qui per diventare la cifra della presenza al tempo stesso nascosta ed esposta, nascosta nella sua esposizione di cui nient'altro che la pittura sarebbe infine la realtà. Vi sarebbe qui un gesto notevole di sottrazione del religioso<sup>303</sup>.

Se la spartizione del pane e del vino ha rappresentato un episodio centrale negli scritti sacri e nella religione cristiana, ora la vediamo in miniatura sul fondo di questa tela presentata dal Pontormo. Dunque, uno dei gesti più simbolici della fede, viene sottratto. A ciò si aggiunge quel celarsi del divino nel ventre di Maria, quel divino che si dà, ancora, come in *Noli me tangere* soltanto come un gesto di sottrazione. "La pittura riesce a compiere questa «profezione», questo portare innanzi un'immagine che trattiene la sua esposizione e così facendo, paradossalmente, si espone, si presenta, si offre. In questo luogo sta la verità

---

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Ivi, pp. 26-27.



nascosta del Cristianesimo e parimenti dell'ateismo, che non nasce come opposizione a esso, ma è il suo correlato più profondo „<sup>304</sup>.

*La verità del monoteismo è l'ateismo di questo ritiro. La 'presenza reale' diviene la presenza che per eccellenza non è presente: quella che non è qui. Quella di cui l'esserci è un essere esposto all'altrove di questo stesso luogo, eppure in questo stesso luogo senza altrove visibile né invisibile, direttamente sulla tela, qui come nel suo ventre gonfiato di pittura. Questa pittura proferisce: questo è il mio corpo. Questa è l'esposizione della pelle o del velo sotto i quali nessuna presenza si nasconde e nessun dio attende se non il luogo stesso, qui, e il tocco singolare della nostra esposizione: godimento e sofferenza di essere al mondo, esattamente qui e in nessun'altra parte<sup>305</sup>.*

#### I.4.4. Sulla soglia di “una” morte.



Caravaggio, *La Morte della Vergine*,  
1605-1606.

---

<sup>304</sup> D. Calabrò, *L'immemorabile...*, cit., p. 63.

<sup>305</sup> J.-L. Nancy, *Visitazione della pittura cristiana*, cit., pp. 43.

L'Altro luogo dove Nancy analizza la pittura cristiana è il saggio "Sulla soglia", che compare ne *Le Muse*. Questo breve scritto, dedicato a *La Morte della vergine* di Caravaggio, riveste un'importanza centrale non soltanto per un ripensamento dell'immagine sacra come uscita dal religioso, ma per le più interessanti tracce di una teoria dell'immagine nancyana. Qui Nancy indica propriamente cosa è "immagine" e nel farlo rende esplicita la componente estetica della sua riflessione. L'*incipit* del saggio ci pone direttamente dinanzi al dipinto:

E così siamo entrati là dove non entreremo mai, in questa scena dipinta su una tela. Improvvisamente ci siamo. Non potremmo dire di esservi penetrati, ma neppure di esserne fuori. Ci siamo in una maniera più antica e più semplice rispetto ad un movimento, a un trasferimento o una penetrazione. Ci siamo senza aver lasciato la soglia, sulla soglia, né dentro, né fuori – e forse siamo noi stessi la soglia, esattamente come il nostro occhio si conforma al piano della tela e si intesse da sé nella sua stoffa<sup>306</sup>.

In questo passo il filosofo sembra tracciare la giusta distanza tra lo spettatore e l'immagine in un "esser sulla soglia", in un esser noi stessi la soglia. Solo nel rispetto di questa distanza che ci tiene sospesi né dentro, né fuori si dispiega l'evento che l'immagine espone. Che noi siamo la soglia vuole anche indicare che non possiamo appropriarci di ciò che sta accadendo nell'immagine, ma vuol dire anche "restate sulla soglia come se foste realmente fermi sulla soglia di questa stanza in cui sta accadendo qualcosa". Dunque fate della Morte un evento singolare, che accade *qui ed ora* dinanzi ai vostri occhi, i quali non dovranno chiedere altro/oltre che guardare la morte.

Il nostro occhio dovrà conformarsi al piano della tela, unico luogo in cui l'evento si presenta nella sua semplice presentazione, senza far cenno ad un'istanza significativo-rappresentativa. L'occhio deve tessersi nella stoffa della tela, al di qua di ogni rinvio al *senso* di questa morte. Siamo dentro e fuori, dentro la stoffa del quadro ma *inoperosamente* fuori.

Nancy indica con precisione il posto che occupiamo sulla soglia:

---

<sup>306</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit, p. 85.

spetta a noi completare il cerchio, o l'ellissi, delle presenze che si radunano attorno alla figura che riposa e a quella che si dispera. Compariamo con queste presenze<sup>307</sup>.

Tutta la scena si muove in un continuo slittare tra dentro/fuori, siamo più dentro che fuori, assistiamo così alla morte con cui entriamo in *contatto*. Il contatto stabilitosi attraverso la comparizione ci suggerisce che, qui, siamo innanzitutto dinanzi a dei corpi. La corporeità è così doppia: è la materialità della tela ed è la corporeità delle presenze. Qui tutto è materialmente esposto sulla superficie. Non si può attraversare la tela, non è ci è dato *operare* il transito verso l'altrove, poiché si tratta di corpi e non di spirito. Come il Cristo morto del *noli me tangere* così la vergine muore in quanto corpo e resta tale da morta. Questa morte è la presentazione finita dell'in-finito morire dei corpi. Ed allora, a cosa siamo esposti?

Tutto ci dice che si tratta della morte. È questo che ci viene mostrato, che ci dipinge: ecco, siete sulla soglia della morte<sup>308</sup>.

“È la morte nel suo dispiegarsi quotidiano”<sup>309</sup>. Perciò il pittore ci ha chiamato a chiudere il cerchio, ci ha reso partecipi di questa morte, che è la morte del mondo stesso e non di un altro.

Il corpo della donna sprigiona luce, è la luce diffusa, abbandonata, che non brilla per altro mondo che per se stessa, per il suo corpo, per la sua pelle di luce e per la sua stoffa di porpora. Un donna, un volto, un collo, due mani, ma anche un'altra donna, la sua nuca, la sua gota, la sua mano<sup>310</sup>.

Come ricorda Nancy, il quadro di Caravaggio<sup>311</sup>, avrebbe dovuto *rappresentare* la morte della Vergine e il suo passaggio, il *transito* verso l'aldilà, ma fu rifiutato. Caravaggio nella scelta della modella che doveva raffigurare la Vergine aveva preso dalla strada una donna forse annegata, una prostituta o una delle sue amanti, motivo per cui, secondo alcuni commentatori, la tela fu rifiutata. La vergine Maria non poteva essere raffigurata con tratti così umani e diremmo anche popolari. Ma

---

<sup>307</sup> Ivi, p. 86.

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> D.Calabrò, *Dischiusura e adorazione: tra Pontormo e Caravaggio*, cit., p. 41.

<sup>310</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit., p. 88.

<sup>311</sup> Tela commissionata per una Chiesa dei Carmelitani Scalzi a Roma.

Caravaggio sia nella scelta della modella, sia nella messa in opera della raffigurazione aveva “presentato” una morte, una morte quotidiana, e non *la* Morte:

Era una morte volgare<sup>312</sup>.

Il pittore ha *sottratto* la sacralità alla tela, tutto ciò che è da vedere è quella morte che non *opera* il *levarsi* verso il cielo, “nessun angelo è pronto a portare via Maria”<sup>313</sup>. Caravaggio si ferma alla morte, alla morte di una donna, una morte qualunque, che non va da nessuna parte, rimane sulla materialità della tela, nel colore pallido del volto della donna morta, nel dolore dei volti. Non c’è rappresentazione della Morte, niente che possa far sperare in una fine teleologica dell’esistenza terrena.

E se fosse questo il soggetto del dipinto, che la morte “stessa” non esiste? Se fosse questo il suo soggetto, il suo rapporto, la sua sostanza, il suo tessuto e il suo segreto? Che non esiste “la morte”, ma un morto, una morta, molti morti, rigidi, interi, presenti tra di noi, intessuti con noi nella vita, nel suo tessuto e nel suo segreto?<sup>314</sup>.

Non è un caso che Nancy abbia affidato alla *Morte della Vergine* di Caravaggio uno dei momenti decisivi non solo alla decostruzione del cristianesimo, ma di ogni pensiero dell’Oltre, dell’Al di là e della Morte. Il passo, facendo cenno *all’adorazione*, ad un *pensiero finito*, ad un *pensiero sottratto*, ci riporta a ciò da cui si è partiti nell’affrontare il discorso sulla decostruzione del cristianesimo: “che non ci sia senso del senso: questo è adorabile”<sup>315</sup>, che “occorre esporsi al finito del senso”<sup>316</sup> perché “il senso del senso è di sottrarsi”<sup>317</sup> e se “c’è senso nella nostra esistenza” è un “senso in difetto o in eccesso rispetto a ogni significato”<sup>318</sup>.

Ebbene, tutto questo Nancy lo ha reso evidente attraverso il ricorso all’opera d’arte, servendosi di quei pittori che avevano aperto al *qui* del senso, raffigurando

---

<sup>312</sup> Ivi, p. 90.

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Ivi, p. 87.

<sup>315</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L’adorazione*, p. 19.

<sup>316</sup> J.-L. Nancy, *Un pensiero finito*, p. 61.

<sup>317</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, p. 43.

<sup>318</sup> J.-L. Nancy, *L’oblio della filosofia*, p. 108.

episodi che, per tradizione, rimandavano *Altrove*. Così in *Noli me tangere*, attraverso pitture e incisioni, elabora con originalità il senso del tatto, del contatto. E lo fa in un contesto in cui ciò che dovrebbe essere portato in primo piano è la spiritualità fantasmatica del corpo resuscitato. Non c'è spirito neppure lì, come si è visto, Cristo ascende al padre come corpo, mostrandosi la finitezza in-finita della morte. E noi entriamo in *contatto* con questo corpo.

Anche la *Visitazione* arrestava ogni possibilità di attraversare la tela rincorrendo uno spirito divino al di fuori di essa. Se c'è spirito divino esso è nella tela, nella pittura, nella modalità della raffigurazione, in quel movimento delle vesti di Maria ed Elisabetta attraverso cui entriamo in *contatto* direttamente con lo spirito che trasale ed esulta nel suo seno. Uno spirito fatto dei pigmenti della pittura, *esteso* in essa.

*La Morte della vergine* di Caravaggio ci ha mostrato, inoltre, la finitezza in-finita del morire, un'immagine che non rappresenta il passaggio all'Invisibile, "nessun messaggio e nessun passaggio"<sup>319</sup>, che non è perciò esemplare e che si trattiene ancora nella singolarità di questa morte che ci riguarda in quanto esistenti finiti ed esposti infinitamente alla nascita come alla morte. "Nessuna resurrezione, né assunzione, né salvezza né redenzione. Qui Nancy indica nella morte l'esposizione stessa di cui ogni esistente è costituito. Non quindi atto finale a cui ogni cosa sarebbe destinalmente o cristianamente consegnata, ma esposizione assoluta di tutte le cose..."<sup>320</sup>. Ma infine Nancy ci ha indicato il senso dell'esposizione di un'opera, e qualcosa di più che riguarda la nostra esposizione all'opera. Dinanzi a che cosa ci troviamo quando siamo davanti ad un quadro siffatto? Che cosa dobbiamo guardare? Ecco cosa suggerisce il filosofo:

Non cerchiamo di andare dietro la tela, non cerchiamo oltre la breve immobilizzazione di un olio, non cerchiamo di vedere dietro al visibile. Siamo già entrati, siamo esposti alla visione: è tutto ciò che ci viene richiesto, tutto ciò che ci viene permesso e promesso. Attraverso un dispositivo che è tutt'altro che unico nella pittura, ma che trova qui uno dei suoi luoghi d'elezione, la tela ci fa segno: entrate e guardate<sup>321</sup>.

---

<sup>319</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit, p. 92.

<sup>320</sup> D. Calabrò, *Dischiusura e adorazione: tra Pontormo e Caravaggio*, cit., p. 43.

<sup>321</sup> J.-L. Nancy, *Le Muse*, cit, p. 87.

Venite e vedete. Sfinite il vostro sguardo, fino a chiudere gli occhi, fino a coprirli con le mani, a lasciare cadere i volti sulle ginocchia. [...] Guardate l'invisibile, non al di là del visibile, né dentro né fuori, ma direttamente l'invisibile, sulla soglia, come il suo stesso olio, la sua trama e il suo pigmento<sup>322</sup>.

L'immagine dunque non rinvia a *niente*, o rinvia esattamente a quel niente che Nancy indica ne *L'adorazione*, e noi siamo dispensati dall'attraversarla. La nostra posizione rispetto all'opera ci tiene infinitamente esposti al visibile/invisibile *della* tela, cui non abbiamo accesso perché restiamo sulla soglia, né dentro né fuori l'immagine, ma contagiati da essa, in contatto con essa, “non toccando, toccati”<sup>323</sup>.

Questa pittura dipinge la soglia dell'esistenza. In queste condizioni, dipingere non significa rappresentare, ma semplicemente mettere in luce il piano, la consistenza e il colore della soglia<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> Ivi, p. 88.

<sup>323</sup> Ivi, p. 97.

<sup>324</sup> Ivi, p. 89.

### 1.5. Alcuni passaggi sulla Mimesis di Philippe Lacoue-Labarthe

*È una cosa che non mi spiego,  
ma mi ripeto sempre: ci vuole chiarezza.  
Il che non deve – ne può – essere inteso  
semplicisticamente.*

Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei Moderni*.

All'inizio del secondo paragrafo di questo lavoro affermavamo che il termine *mimesis*, negli studi di Nancy, non assume un senso unicamente riferibile all'arte, perché troviamo il suo utilizzo anche in contesti non artistici ed allora resta semplicemente da chiarire se è proprio attraverso la *mimesis* che si riesce a mostrare, con più decisione, la posta in gioco di quelle pratiche decostruttive volte a *denudare* il pensiero filosofico. L'intento di portare a chiarimento tale interrogativo, rappresenta una tappa importante del nostro lavoro, che procede nella direzione il cui fine è quello di mostrare quell'intima compenetrazione di ontologia ed estetica.

A sostenere il nostro discorso, sulla scia di *Essere singolare plurale* ed *Ego sum*, è un altro testo teoretico di Nancy, *L'esperienza della libertà*, in cui sembra non essere minimamente in questione la tematica artistica. E però anche qui ritroviamo, in ben due note, riferimenti alla *mimesis*. Qui ancora una volta l'ontologia nancyana deve ricorrere alla *mimesis* e all'arte stessa per mostrare cos'è in gioco nel concetto di *libertà*. Riportiamo le parole di Nancy a riguardo:

Dobbiamo mettere da parte la questione mimetologica della libertà... Il suo *fatto* non possiede un contorno riproducibile, un modello... La libertà non assomiglia a nulla ed è senza assomigliare a nulla<sup>325</sup>.

Qui il filosofo sta affermando che non esiste un modello, un'idea di libertà di cui noi dovremmo riprodurre la copia o per cui essere liberi voglia dire imitare o assomigliare ad un modello di libertà. La nostra libertà "non assomiglia a nulla" poiché è ogni volta una *nascita*, una *praxis*, una *decisione* di ognuno, ma non

---

<sup>325</sup> J.-L. Nancy, *L'expérience de la liberté*, Galilée, Paris 1988; tr. it. di D. Tarizzo, *L'esperienza della libertà*, Einaudi 2000, nota 9, p. 154.

«la» decisione, poiché c'è “ogni volta *una* decisione (la mia *singolare* decisione), la tua, la sua, la nostra”<sup>326</sup>. Già qualche pagina prima Nancy aveva sfiorato l'argomento dicendo che “la libertà si produce... essa presuppone la scossa, la rottura, la decisione e il salto sulla scena di qualcosa che non si può ricevere da altrove e che non può essere riprodotto da nessun modello, poiché comincia sempre, «ogni volta»”<sup>327</sup>. La libertà si produce per Nancy proprio

nel senso in cui un attore, per essere davvero attore, si produce su una scena<sup>328</sup>.

Troviamo nuovamente, come accadeva in *Essere singolare plurale*, un riferimento alla scena teatrale come luogo in cui si dispiega l'*essere-con* e luogo, ora, in cui si decide della propria libertà: la mia, la tua, la sua, la nostra. Sempre unica, *singolare* e in quanto tale *inimitabile*. Ma Nancy ci dice qualcos'altro sulla relazione arte/libertà:

Se c'è qualcosa di rivoluzionario nell'arte, è il fatto che essa obbliga, a partire da Platone, con e contro la filosofia, a pensare la libertà. Ed obbliga, in maniera ancora più radicale, *alla libertà*<sup>329</sup>.

Se l'arte obbliga a pensare la libertà, Nancy va oltre affermando che è proprio la libertà che:

esigerebbe che si pensi – in una regione in cui dovrebbero essere rimesse in gioco le esigenze e le speranze dell'«arte», dell'«etica», del «politico» - non un modello inimitabile, non una *mimesis* senza modello, ma la *sorpresa dell'esempio* come tale..., una sorpresa più originaria rispetto alla *poiesis* della stessa *mimesis*, una *praxis* dunque, che non sia però un'«autoproduzione» dell'agente, bensì: la virtù – forza ed eccellenza – di null'altro che l'esistenza, che è poi, in questo senso, eccedenza o dismisura ontologica. Un'ontologia di quell'esempio sorprendente che l'essere dà.

Il punto da sottolineare, volendo seguire la linea che stiamo tracciando, è la presenza, in tale nota, del termine *mimesis* e del ricorso all'esempio dell'arte, in un contesto in cui ne va dell'*esperienza della libertà*. Ed allora si comprende bene

---

<sup>326</sup> Cfr. Ivi, p. 154.

<sup>327</sup> Cfr. Ivi, p. 81.

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> Ivi, nota 9, p. 154.



perché è importante chiarire quale senso assume il concetto di *mimesis* nell'impianto filosofico di Nancy.

Poiché ci sembra una questione che non si può tralasciare, è utile ora chiamare in causa gli studi di un autore che si trova ad essere il riferimento costante nella formulazione della *mimesis* di Nancy, molto presente non soltanto nei lavori, ma nella vita stessa del nostro filosofo: colui che è stato suo amico e collega all'Università di Strasburgo, Philippe Lacoue-Labarthe.

Il confronto con i testi di questo studioso si rende necessario almeno per queste ragioni: 1) in quei luoghi, per noi diventati così importanti, di *Essere singolare plurale* e de *L'esperienza della libertà*, in cui si affaccia il tema delicato della *mimesis* e il "con-essere" di ontologia ed estetica, il filosofo francese dichiara di riferirsi ai lavori di Ph. Lacoue-Labarthe; 2) tale nome non compare soltanto in questi due testi, ma ogniqualevolta Nancy affronti la tematica della *mimesis*, o meglio del ripensamento della *mimesis*; esempio ne è il *Il ritratto e il suo sguardo*<sup>330</sup>, in cui Nancy afferma che il lavoro di Lacoue-Labarthe, in questo testo, è "ovunque presupposto"<sup>331</sup>. Dunque poiché Lacoue-Labarthe è stato in continuo colloquio con il nostro filosofo, è interessante capire in che maniera l'impiego che Nancy fa della *mimesis* abbia un legame con i suoi lavori.

Philippe Lacoue-Labarthe elabora il suo concetto di *mimesis* attraverso dieci conferenze, scritte tra il 1978 e il 1985, dedicate ad autori tra loro diversi come Diderot, Nietzsche, Hölderlin, Heidegger, Derrida, Lyotard e raccolte in un volume dal titolo *L'imitazione dei Moderni*<sup>332</sup>. Accanto a queste dieci conferenze di fondamentale rilievo è importante segnalare i due lavori sul ritratto, "*Retrait de l'artiste, en deux personnes* e *Ritratto dell'artista, in generale*. Sullo sfondo del nostro discorso si terrà lo studio *Typographie*<sup>333</sup>, che analizza molto da vicino la questione della *mimesis* platonica - di cui però qui non ci occuperemo perché ci porterebbe troppo lontano dalle nostre finalità.

---

<sup>330</sup> J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris 2000; tr. It. a cura di R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina 2002, nota 7, p. 15.

<sup>331</sup> Cfr. Ivi, nota 7, p. 15.

<sup>332</sup> P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes (Typographie 2)*, Galilée, Paris 1986; tr. It. di P. Di Vittorio *L'imitazione dei moderni*, Palomar, Bari 1995.

<sup>333</sup> P. Lacoue-Labarthe, "Typographie", in AA.VV., *Mimesis des articulations*, Flammarion, Paris 1975.

Intento di Lacoue-Labarthe è di

strappare il mimetismo al pensiero classico dell'*imitatio* e di ripensarlo alla luce di una mimetologia rigorosa<sup>334</sup>.

Ciò vuol dire che la rappresentazione deve essere sottratta al significato di copia, riproduzione, duplicazione e ripensata nel suo senso originario del “render presente”. Per questo nella conferenza dedicata a Diderot<sup>335</sup>, intitolata *Il paradosso e la mimesi*, Lacoue-Labarthe afferma:

la mimesi teatrale fornisce il modello della mimesi generale. L'arte, poiché si sostituisce alla natura, rimpiazzandola e portando a termine il processo poetico che ne costituisce l'essenza, produce sempre un teatro, una rappresentazione. Cioè *un'altra presentazione* – o la presentazione di *un'altra cosa*, che non c'era ancora, che non era ancora data o presente<sup>336</sup>.

A tal proposito vedremo come per Nancy sia molto forte questo senso del *render presente*, della *presentazione* che l'arte mette in opera. *L'imitazione dei Moderni*, testo citato dal filosofo in quella nota de *L'esperienza della libertà*, è uno studio in cui s'intrecciano filosofia, storia, politica ed estetica sotto il segno dell'*imitazione*. Infatti se c'è una tesi che tiene insieme le dieci conferenze del filosofo, essa può essere esemplificata con le parole dell'autore:

L'imitazione è uno «spettro» che assilla l'Europa post-cristiana<sup>337</sup>.

Di questa problematica storico-politica non si può discutere estesamente, possiamo in questa sede solo accennarla per mostrare come viene sviluppato il concetto di *imitazione*, nella sua declinazione *storica*. Ma, ciò che risulterà importante per la stessa riflessione di Nancy è come questa decostruzione della *mimesis storica* faccia emergere il senso della *mimesis originaria*, che recupererebbe il significato iniziale di *mimesis* come auto-creazione e forza auto-formatrice. Quando infatti accenna ai lavori di Lacoue-Labarthe, Nancy fa

---

<sup>334</sup> P. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico*, tr. it. di G. Scibilia, il melangolo, Genova 1991, p. 105.

<sup>335</sup> *Il Paradoxe sur le comédien* di Diderot è considerato da P. Lacoue-Labarthe “il testo «matriciale» della moderna rielaborazione della tematica della *mimèsis*”, in Prefazione a *L'imitazione dei Moderni*, cit., p. 16.

<sup>336</sup> P. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei moderni*, cit., p. 26.

<sup>337</sup> Cfr. Ibidem.

riferimento proprio a questa formula di “mimesis originaria”, e *L’imitazione dei Moderni* è il luogo in cui l’autore vi fa richiamo.

Il moderno si costituisce sull’*imitazione* degli antichi. Da ciò parte la riflessione di Lacoue-Labarthe, che in queste pagine analizza, attraverso la lettura di Hölderlin, Nietzsche, Heidegger, la questione della Germania, ovvero la formazione dello stato Tedesco.

Lo stato Tedesco è l’esempio di uno stato privo di *identità* e di *essere proprio* tanto da aver dovuto *imitare* i Greci, la nascita degli stati greci, e la stessa arte greca, perciò egli afferma:

I Tedeschi vivono in *imitazione*... essi hanno dovuto cercare i propri modelli un po’ ovunque. Con il risultato che oltre a non essere se stessi, essi hanno finito per offrire uno spettacolo desolante. L’*imitazione* è una categoria estetica appartenente in origine all’estetica del teatro. Per spettacolo desolante bisogna intendere: cattiva commedia, mascherata, smorfia carnascialesca, scimmiettatura. La Germania è un teatro pietoso, sulla cui scena si recita una pietosa rappresentazione<sup>338</sup>.

Questo passo è tratto da una delle conferenze più interessanti per quel che ci riguarda, essa s’intitola *Storia e mimesis* e qui l’autore affronta l’analisi della *II Considerazione inattuale: Sull’utilità e il danno della storia per la vita*<sup>339</sup> di Nietzsche. Da qui emergono due punti interessanti che ritroveremo nella stessa riflessione di Nancy sulla *mimesis*: 1) una *mimesis originaria*; 2) una *mimesis storica*.

Lacoue-Labarthe radicalizza le posizioni di Nietzsche in tal modo:

1. La Germania non esiste.
2. La Germania non esiste perché è priva di *essere proprio*.

Essa non ha *identità* perché non si è auto-formata ma “la loro formazione e la loro cultura, la loro *Bildung* viene dall’esterno, non risponde ad alcuna intima necessità”, perciò i Tedeschi vivono in *imitazione*, avendo “dovuto cercare i

---

<sup>338</sup> P. Lacoue-Labarthe, *L’imitazione dei moderni*, cit., p. 94.

<sup>339</sup> F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweiterstück, Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; tr it. di F. Masini, “Sull’utilità e il danno della storia per la vita”, in *Opere 1870/1881*, Newton, Roma 1993, p. 335.

propri modelli un po' ovunque"<sup>340</sup>. Sono coinvolti in un'*imitazione passiva* intesa come "identificazione dello spettatore", impegnato in quell'atteggiamento passivo per cui si subisce il modello dell'altro. Nietzsche a tal proposito dirà che i Tedeschi sono gli «spettatori» di una gigantesca "esposizione universale". Il modello di questo popolo sia per quanto riguarda l'arte, sia per quanto concerne la storia sono i Greci, coloro che invece senza alcun modello si sono auto-formati. Il rifarsi a modelli così antichi è il segno dell'*inattuale*, ciò che fa dire a Nietzsche di essere "allievo di epoche passate"<sup>341</sup>. Se c'è qualcosa che dei Greci è degno di essere imitato è

il loro potere di creazione e di auto creazione, la loro capacità di effettuazione, la loro forza formatrice... Bisogna nascere da se stessi, proprio come fanno i Greci, auto-generarsi e auto-costituirsi"<sup>342</sup>.

Queste considerazioni portano Lacoue-Labarthe a riflettere sulle condizioni di questa *mimesis storica*, che nella sua interpretazione della nascita degli stati moderni assume un'importanza notevole, tanto che riprenderà la questione in un lavoro a quattro mani, scritto insieme a Jean-Luc Nancy, dal titolo *Il mito nazi*. Qui leggiamo che:

si dovrebbe far rientrare nel novero dei concetti politici anche l'imitazione storica...<sup>343</sup>.

L'*imitazione storica* tra i concetti politici. Questo è un passaggio degno di nota che ci chiarisce come l'utilizzo della *mimesis* divenga nei due autori metodo infallibile per affrontare e ripensare non soltanto lo statuto dell'arte, ma assunti storico-politici (vedi *L'imitazione dei moderni*, *Il mito-nazi*), etici (vedi *L'esperienza della libertà*), teoretico-ontologici (vedi *Essere singolare plurale*, *Ego sum*, *La decostruzione del cristianesimo*), oltre che estetici (vedi in particolare gli studi sul ritratto di Nancy e Lacoue-Labarthe).

In tal modo comprendiamo meglio ciò che all'inizio del secondo paragrafo si scriveva e cioè che Nancy utilizza il termine *mimesis* in diversi contesti,

---

<sup>340</sup> P. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei moderni*, cit., p. 94.

<sup>341</sup> Cfr. P. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei moderni*, cit., p. 97.

<sup>342</sup> P. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei moderni*, cit., p. 99.

<sup>343</sup> P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *Le mithe nazi*, Editions de l'Aube, 1991; tr. it. di C. Angelini, *Il mito nazi*, il melangolo, Genova 1992, p. 37.

introducendo attraverso di esso una terminologia artistica che verrebbe ad esemplificare meglio la posta in gioco del suo pensiero.

Ma ora soffermiamoci sulla *mimesis originaria* così come la intende Lacoue-Labarthe.

A quel modello di *imitazione storica* che ha significato, nella nascita degli stati europei la cieca imitazione dei modelli passati – “...dopo il crollo della cristianità uno spettro ha assillato l’Europa, lo spettro dell’imitazione. Innanzitutto l’imitazione degli antichi. È a tutti noto il ruolo svolto dai modelli antichi (Sparta, Atene, Roma) nella fondazione degli stati moderni e nella costruzione della loro cultura<sup>344</sup>”, –, Lacoue-Labarthe contrappone l’unico modello degno di essere imitato: la *mimesis originaria*<sup>345</sup> propria dei Greci, riprendendo così il senso che gli ha accordato Nietzsche, e cioè di una forza, una potenza capace di formarsi da sé:

La *mimesis storica*, così come la concepisce Nietzsche, non consiste nel ripetere i Greci, ma nel ritrovare qualcosa di analogo a ciò che diede forma alla loro possibilità: una disposizione, una forza, una potenza. La capacità di sottrarsi al presente, di rompere con il passato, di vivere e di impegnarsi nel segno del non-ancora accaduto. Questa *mimesis* non ammette alcun modello costituito, essa costruisce i propri modelli. È una *mimesis* creatrice. È una «poietica»: la grande arte stessa<sup>346</sup>.

La *mimesis* creatrice è quella che Lacoue-Labarthe e di conseguenza Nancy chiamano *mimesis originaria* che, nata come *praxis* artistica, fornirebbe il modello della non-imitazione (in quanto forza auto-formatrice che non imita alcun modello) e che secondo Nietzsche lo stato tedesco avrebbe dovuto imitare. E qui fa eco una citazione di Winckelmann che lo stesso Lacoue-Labarthe richiama ne *L’imitazione dei Moderni*:

L’unico modo che abbiamo di divenire grandi e, se possibile, inimitabili è imitare gli Antichi.

La grande arte fornisce il modello dell’autoformazione storico-politica, *mimesis artistica* e *mimesis storica* sono intrecciate a un unico filo, tanto che la mancanza

---

<sup>344</sup> Ibidem.

<sup>345</sup> Cfr. Ivi, in particolare le pp. 159 e 267.

<sup>346</sup> Ivi, pp. 102-103.

di un *essere proprio* e di una *propria identità* storica auto-creata, dipende *anche* dalla mancata affermazione di un'arte che sia *propria* e dunque:

La Germania «inesiste» a causa della sua mancanza d'arte o perché rifiuta di riconoscere la propria arte... fino a quando non ci sarà un'arte tedesca o fino a quando l'arte tedesca non sarà riconosciuta dagli stessi Tedeschi, non esisterà un popolo tedesco. Il popolo tedesco continuerà ad essere incapace di formare se stesso e di erigersi come un'opera d'arte vivente: «Giacchè l'arte fugge, se sulle vostre gesta stendete subito il padiglione della storia»<sup>347</sup>. La cultura storica, l'*imitazione*, impediscono alla Germania di avere accesso a se stessa, al suo essere proprio. L'*imitazione* è *depropria*<sup>348</sup>.

La relazione tra arte e storia in Lacoue-Labarthe si radicalizza al punto tale da affermare, in una conferenza dal titolo “La trascendenza finita-finisce nella politica”<sup>349</sup>, che

...il pensiero della storia è sempre radicato nel pensiero dell'arte o, ciò che è la stessa cosa, che è sempre una mimetologia a sottendere il problema della storia<sup>350</sup>

Ciò che è importante mettere in evidenza è come il problema dell'imitazione, sia nella sua declinazione storica sia nella sua declinazione artistica, in Lacoue-Labarthe va ad interessare propriamente un problema di *identificazione*, poiché definire il moderno in base ad un concetto come quello di *imitazione*, significa ragionare nei termini di una crisi che è innanzitutto, una *crisi d'identità*:

---

<sup>347</sup> F. Nietzsche, “Sull'utilità e il danno della storia per la vita”, cit., p. 355.

<sup>348</sup> P. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei moderni*, cit., pp. 95-96.

<sup>349</sup> P. Lacoue-Labarthe, “La trascendenza finita-finisce nella politica”, in *L'imitazione dei moderni*, p. 127. La conferenza fu tenuta il 13 Giugno 1981 nell'ambito del *Centro di ricerche filosofiche sul politico*. Nel novembre del 1980 a Parigi presso L'École Normale Supérieure, a rue d'Ulm, si inaugura il Centre de Recherches philosophiques sur le politique, su iniziativa di Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe. Il Centro lavorerà per quattro anni, fino a che nel 1984 Nancy e Lacoue-Labarthe decideranno che il suo compito è esaurito ed venuto il momento di chiudere. Il Centro riuscì ad essere un importante spazio di discussione, che impegnò molti intellettuali come Derrida, che aveva favorito e incoraggiato l'apertura del Centro, ma anche Claude Lefort, Jean Francois Lyotard e altri. Il nucleo centrale della ricerca promossa dal Centro si riassume nell'interrogazione sull'essenza del Politico, con particolare attenzione a tre temi principali, che Nancy e Lacoue-Labarthe in una relazione dal titolo *La ritirata del politico*, svolta il 21 giugno del 1982 a conclusione del secondo anno di attività del Centro, così riassumevano: “1) La questione del *Filosofico* e del rapporto tra filosofia e politica; 2) La questione del *totalitarismo*; 3) La questione riguardante ciò che avevamo definito la *ritirata (del Politico)*”.

<sup>350</sup> Ivi, p. 182.

“L’imitazione dice di un «difetto» di nascita del soggetto: l’impossibilità di auto-formarsi e la necessità di ricorrere ad un modello o ad un esempio, cioè precisamente a qualcosa di «altro» o di «improprio» rispetto a sé, per identificarsi e per appropriarsi”<sup>351</sup>. Questo principio viene ripreso nelle pagine del *Mito nazi*, che – ricordiamo – porta anche la firma di Jean-Luc Nancy; qui leggiamo infatti:

Vogliamo solo sottolineare come questa logica, nel duplice aspetto della volontà mimetica di identificazione, e della autorealizzazione della forma, è profondamente radicata nella tradizione dell’Occidente e più precisamente nella posizione fondamentale del soggetto, nel significato metafisico del termine<sup>352</sup>.

Interessante a questo punto sarà mostrare in che modo Lacoue-Labarthe affronta la questione dell’*identificazione del soggetto* in ambito artistico e cioè nei suoi lavori sul ritratto, che trattano della tematica dell’identificazione/non identificazione del ritratto al suo modello, studi molto cari al nostro filosofo. Questo ci consentirà di connettere i lavori di Lacoue-Labarthe a quelli di Nancy ed in particolar modo a *Il ritratto e il suo sguardo*. Ciò per cominciare a far emergere che, anche se si stanno affrontando questioni che sembrerebbero distoglierci dal filo del nostro discorso, in realtà esse rappresentano le diverse trame che tengono insieme questa rete di senso, che ruota attorno ai significati della *mimesis* e che intreccia non solo le riflessioni dei due filosofi, ma le diverse sfere di pensiero in cui s’incontrano, come si cercava di dire poco sopra, etica, estetica, politica, ontologia, insomma il pensiero filosofico in tutte le sue diramazioni e Nancy non ne trascura alcuna. Ciò che il nostro lavoro deve continuare a fare è comprendere se, come ci sembra, e fino a che punto sia lecito considerare la questione estetica come la via parallela alle questioni etico-politiche e teoretico-ontologiche.

A tal proposito è bene a questo punto mettere in evidenza che Nancy va ad affrontare le estreme conseguenze di una comunità operosa - cioè di quella comunità che deve operare la sua somiglianza ad un’idea, una persona, un’istituzione - e lo fa proprio nel testo scritto assieme a Lacoue-Labarthe, *Il mito nazi*. Ma ciò che ancora una volta viene a dare linfa alla nostra tesi è che la

---

<sup>351</sup> P. Di Vittorio, “Introduzione”, in *L’imitazione dei Moderni*, cit. p. 8.

<sup>352</sup> P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, cit., pp. 56-57.

questione politica del nazismo viene lì affrontata tramite la questione del nazional-estetismo. È come se ogni grande domanda che s'affaccia al pensiero di Nancy avesse come suo naturale legame la riflessione sull'arte.

Così Nancy scrive in un saggio introduttivo al testo di Blanchot *La comunità incoffessabile*:

La riflessione sul «totalitarismo» mi faceva attribuire questo carattere essenziale: la comunità che si realizza come la sua propria opera<sup>353</sup>.

E in nota scrive:

su questo punto preciso incrociavo la riflessione di Lacoue-Labarthe sul nazismo – e in modo particolare su quello di Heidegger – come «nazional-estetismo»<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> Cfr. J.-L. Nancy, “La comunità affrontata”, in M. Blanchot, *La comunità incoffessabile*, SE, Milano 2002, p. 16.

<sup>354</sup> Ibidem.



### *1.5.1. Il ritratto tra Lacoue-Labarthe e Nancy*

*Siamo obbligati a pensare  
o a ripensare la mimesis... A decostruire  
tutta la sua interpretazione.*

Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei Moderni*.



Urs Lüthi, *Selfportraits*.

Il principio dell'*identificazione* venuto fuori attraverso la questione della *mimesis storica* viene affrontato successivamente da Lacoue-Labarthe tramite il ricorso alla problematica artistica dell'identificazione/non identificazione al modello, esaminata dall'Autore negli studi sul ritratto, testi di cui Nancy tiene conto. Lacoue-labarthe si trova a lavorare diverse volte sul ritratto/autoritratto fotografico, in particolare in un testo del 1979, intitolato *Il ritratto dell'artista, in generale*, in cui è impegnato nell'analisi dell'opera artistica di Urs Lüthi, una particolare opera in cui l'artista lavora trasponendo le sue foto su tela (interessante scoprire che quei ritratti sono in unica copia ed in tal senso disdicono quel

principio di riproducibilità *proprio* della fotografia); la seconda volta in un lavoro del 1985, dal titolo *'Retrait' de l'artiste, en deux personnes*, un testo davvero interessante per l'impegno cui è stato chiamato l'autore: di scrivere delle pagine per il catalogo di una mostra in cui venivano esposti dei fotoritratti di cui, insieme a François Martin<sup>355</sup>, era lui stesso il soggetto e su indicazione dell'artista lavorò anche alla creazione di quelle immagini. Si trattava di realizzare collage, montaggi, scritture e macchie di colore sulle foto dei loro volti. Quindi in quest'ultimo lavoro Lacoue-Labarthe diviene egli stesso il protagonista di un'operazione artistica. Anche qui, come nel caso di Lüthi si decide di presentare dei ritratti fotografici un po' particolari, poiché si lavora sulle fototessere dei due soggetti. Il senso di questo progetto artistico è proprio quello di disdire la funzione segnaletica dei tratti, finalizzata all'identificazione (a Lacoue-Labarthe viene in mente proprio quell'uso della fototessera volta ai fini del riconoscimento in questura, insomma la foto segnaletica dei detenuti). È proprio questo ciò a cui non deve ridursi un qualsiasi ritratto, fotografico o pittorico.

In questione è *l'identificazione del soggetto* in entrambi gli scritti, cioè di quel soggetto che non s'identifica mai con se stesso. Si rifugge qui da ogni idea di imitazione intesa come somiglianza o riproduzione dei tratti di un modello, che provocherebbe un *riconoscimento* senza resti, senza opacità. Su questo punto Nancy segue Lacoue-Labarthe quando afferma:

Se l'identificazione del modello è essenziale per un ritratto concepito per il riconoscimento, essa non lo è per l'arte del ritratto, tanto da poter dire del tutto legittimamente che il modello è inessenziale al ritratto o - più esattamente - assente e che di esso interessa soltanto l'assenza e non il riconoscimento. La somiglianza non ha nulla a che vedere con il riconoscimento. Non vediamo mai gli originali della stragrande maggioranza dei ritratti che contempliamo, e non è un caso se l'identità di Monna Lisa, archetipo dei ritratti, resta incerta perfino per il sesso e così anche per il senso o per l'inflessione del suo sorriso (oppure è precisamente questa incertezza che le ha conferito il suo posto leggendario). Può anche darsi che ammiriamo dei ritratti

---

<sup>355</sup> Artista francese che ha anche collaborato anche con Jean-Luc Nancy. Alcuni suoi disegni compaiono a volte nei testi del filosofo.

che alla loro epoca furono giudicati insoddisfacenti dal punto di vista del riconoscimento<sup>356</sup>.

In *'Retrait' de l'artiste, en deux personnes* Lacoue-Labarthe racconta di un episodio in cui, trovandosi per strada, si scorge nel riflesso di una vetrina e ciò lo infastidisce molto perché non vi si *reconosce* affatto:

En Janvier, à Bordeaux je marche dans la rue et je vois venir à ma rencontre, dans la foule, mon père (qui habite la ville). J'esquisse la composition d'un sourire – et je m'aperçois qu'il s'agit de mon reflet, dans une vitrine. Je suis atterré<sup>357</sup>.

Philippe è sconcertato, ha confuso la sua immagine, non riconoscendola, con quella di suo padre. Quel riflesso nella vetrina gli ha mostrato il suo altro, lo ha inevitabilmente sorpreso in un rapporto con un altro, con sé, con suo padre e ciò diviene un'esperienza disarmante. Scorgere la propria immagine diviene destabilizzante nell'esperienza di Lacoue-Labarthe e per questo egli non ama guardarsi in una fotografia o ascoltare la sua voce in un nastro registrato, insomma non ama la riproduzione di se stesso:

je ne sais pas qui je vois ou qui j'entends – que je ne veux ni voir ni entendre –, lorsque je me vois photographié ou lorsque j'entends ma voix enregistrée. Mais je ne me supporte pas, ainsi "objectivé": je reconnais, ou plutôt j'entrevois en moi quelc'un que je n'aime pas (que je méprise ou que je hais<sup>358</sup>).

Questa difficoltà di riconoscimento non è esperita solamente nei confronti della sua immagine, ma investe il linguaggio stesso<sup>359</sup>. Egli non vuole vedersi né vuole sentirsi *ricosciuto*, perciò l'operazione artistica in cui è impegnato con François Martin gli provoca quel dispiacere che egli prova nel guardare la sua propria immagine, della quale, egli dice:

---

<sup>356</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 31.

<sup>357</sup> P. Lacoue-Labarthe e F. Martin, *Retrait de l'artiste, en deux personnes*, éditions mem/Arte Facts, Lyon 1985, p. 19.

<sup>358</sup> Ibidem.

<sup>359</sup> "Si la plupart du temps je ne parle pas, je ne dis rien – et ne te dis rien –, ce n'est ni parce que je n'ai rien à dire, ni parce que j'ai envie de me taire, mais parce que si je disais ce que j'ai à dire, ce ne serait très supportable. La difficulté – très simple – est de pouvoir survivre quotidiennement. Impossible par conséquent de te dire, au moment où cela me touche comme une foudre et me jette hors de moi (là où je ne me connais pas, où ce n'est plus moi, mais ce qui – celui qui? – m'abandonnant, me soutient ou me fait tenir comme «moi qui vais mourir» ou «moi qui ne cesse de mourir»...", in Ivi, p. 24.

de toute façon je ne veux rien reconnaître<sup>360</sup>.

Questo rievoca un frammento di Valéry tratto dai *Quaderni*, che Lacoue-Labarthe riporta ne *Il ritratto dell'artista, in generale*, dove si legge:

*L'uomo non può sopportare il suo ritratto. L'immagine dei suoi limiti e dei suoi contorni lo esaspera, lo fa impazzire.*

*Il ritratto dell'artista, in generale* è il lavoro sotteso al *Retrait de l'artiste, en deux personnes*. In questo luogo Lacoue-Labarthe presenta un ricco commento all'opera di Urs Lüthi intitolata *Just another story about leaving*. È una serie di autoritratti fotografici, la particolarità di quest'operazione artistica sta nel *presentare* la progressiva maturazione del volto dell'artista, quel volto sempre *identico*, che ad ogni foto diviene il *diverso*. È anche qui, ancora una volta, in gioco un problema di identificazione, dell'impossibilità dell'identificazione del ritratto al suo modello. La domanda sottesa a questo studio suona quindi così: un ritratto, un autoritratto può *imitare* il suo modello? La questione dell'imitazione/identificazione nell'opera di quest'artista si complica ancor più poiché il suo volto oscilla tra il maschile e il femminile, c'è una sorta di indecisione relativa al sesso stesso del soggetto presentato, nessuna possibilità quindi di fissare ciò che è. Qui “si perde ogni speranza *teorica*, cioè *speculativa*, di distinguere o non distinguere”<sup>361</sup> tra maschio e femmina, tra padre e madre<sup>362</sup>, tra il soggetto e se stesso. Ma potremmo anche spingerci oltre fino ad affermare che qui è in questione la stessa identità dell'arte: è una foto oppure una pittura quella di Lüthi?, è un ritratto o un autoritratto? È una copia unica. E questo mette in crisi lo statuto stesso di quelle foto.

*Just another story about leaving*, questo il titolo dell'opera di Lüthi, racconta una storia: quella del degrado progressivo, dell'invecchiamento (ma non dell'appassimento) di un volto, dello «stesso» volto<sup>363</sup>.

---

<sup>360</sup> Ivi, p. 32.

<sup>361</sup> P. Lacoue-Labarthe, *Il ritratto dell'artista, in generale*, pp. 63-65.

<sup>362</sup> “Il suo proprio padre o la sua propria madre, è innegabile, ma non si saprebbe dire da chi egli prende il sesso o anche una qualsiasi somiglianza”, in Ivi, p. 64.

<sup>363</sup> Ivi, p. 53.

Secondo Lacoue-Labarthe Lüthi presenta la variazione, la ripetizione e insieme la differenza dell'identico, egli gioca su una duplice indecisione: il sesso e l'età.

Lüthi gioca sui segni della differenza sessuale<sup>364</sup>.

Le sue fotografie infatti oscillano tra il suo lui e la sua lei, l'artista lascia intravedere l'*equivoco*:

ecco un uomo che dà a intravedere in lui la donna<sup>365</sup>.

Ma ad un certo punto Lacoue-Labarthe si chiede:

Quel che invecchia nel suo volto è un uomo o una donna?<sup>366</sup>

Il soggetto dell'arte si costituisce e si disfa, si (de)costituisce, infinitamente tra maschio e femmina, senza possibilità di acquietarsi, gli è vietata ogni pacifica identificazione, gli è quindi nascosta la risposta ad ogni domanda che deve perciò restare domanda, è questo che secondo Lacoue-Labarthe l'arte dovrebbe continuare a fare. Nessun discorso, nessuna analisi devono poter fissare la definizione di colui o colei che "Lüthi" fotografa nel mentre si fotografa. Non c'è "fissazione possibile"<sup>367</sup>. In questi autoritratti si perde ogni possibilità di immobilizzare il soggetto o il suo altro. L'opera nel suo esporre ciò che nell'identico è il diverso, mostra quell'*indecidibilità* tra vita e morte (facciamo qui richiamo ad un'altra opera esemplare dell'artista: *La Vie et la Mort*), finito e infinito, maschio e femmina, la *sospensione della somiglianza* al padre o alla madre e a se stesso. Nei suoi lavori "vengono messi in discussione lo statuto del soggetto, le categorie tradizionali di identità e di alterità, di soggettività ed oggettività"<sup>368</sup>, poiché il ritratto non è in un rapporto di subordinazione ad un modello. Soltanto l'immagine che deve *identificare* può fare riferimento al suo modello, ma al ritratto si chiede di più che a un'immagine fatta per una riproduzione, di più rispetto ad una pura segnaletica dei tratti.

Ma qui, a suggellare l'opera di Lüthi e l'interpretazione che ne rende Lacoue-Labarthe, chiamiamo a sostegno proprio uno scritto di Nancy sul ritratto, studio

---

<sup>364</sup> Ibidem.

<sup>365</sup> Ivi, p. 54.

<sup>366</sup> Ivi, p. 62.

<sup>367</sup> Ivi, p. 105.

<sup>368</sup> T. Santi, "Introduzione", in *Il ritratto dell'artista, in generale*, p. 19.

che, come afferma lo stesso Nancy, presuppone in ogni pagina i due lavori di Lacoue-Labarthe.

Il nostro filosofo sull'esperienza degli scritti di Lacoue-Labarthe Nancy dice che il ritratto<sup>369</sup> non può essere mera riproduzione dei tratti proprio perché deve

mettere in luce la struttura del soggetto: la sua subgettività, il suo essere-sotto-di-sé, il suo essere-dentro di sé, di conseguenza al di fuori, dietro o davanti. Dunque la sua *esposizione*. Lo svelamento di un io non può avere luogo se non mettendo in opera e in atto questa esposizione: allora dipingere o raffigurare non significa più riprodurre e neanche rivelare, ma produrre l'esposto-soggetto. Pro-durlo: condurlo davanti, trarlo al di fuori<sup>370</sup>.

Il ritratto deve mostrare che "l'interiorità" ha luogo allo stesso posto dell'"esteriorità" e da nessun'altra parte. È per questo che non può limitarsi a riprodurre la corrispondenza dei tratti, ma deve esporre tramite essa quell'interiorità che anima il ritratto, quell'"anima" o quello "spirito" del ritratto che non ammette contorni riproducibili. In tal modo il ritratto conquista la sua dignità artistica solo alla condizione di essere, nei termini della tradizione, ritratto dell'"anima" o dell'interiorità, non *più* dell'apparenza esteriore, ma proprio al posto di quest'apparenza, al suo stesso posto, direttamente al suo comparire messo all'opera sulla tela del pittore. Nancy riporta nel testo l'iscrizione che reca il ritratto di *Giovanna Tornabuoni* dipinto dal Ghirlandaio dove si legge:

«Arte possa tu rappresentare [*effingere*, rendere e produrre, esprimere ed eseguire, far uscire e mettere in forma] il carattere e lo spirito: non ci sarebbe sulla terra un più bel ritratto»<sup>371</sup>.

Il fine dell'imitazione è una rivelazione, che può mostrare tutt'al più quella "fedele somiglianza" che:

consiste proprio nel mostrare un'altra cosa rispetto alla corrispondenza dei tratti<sup>372</sup>.

---

<sup>369</sup> Nancy sottolinea che ci sono molte arti del ritratto: pittorica, scultorea, fotografica, letteraria, musicale e addirittura coreografica.

<sup>370</sup> J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris 2000; tr. it. a cura di R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*,

Raffaello Cortina 2002, p. 14.

<sup>371</sup> Ivi, p. 21.

<sup>372</sup> Ibidem.

Per sottolineare quest'aspetto Nancy ci ricorda che in origine il ritratto veniva fatto per *conservare* l'immagine in assenza della persona, sia che si trattasse di un'assenza per un allontanamento, sia che si trattasse invece della conservazione dell'immagine della persona dopo la sua la morte. È la *presenza* dell'assente, una presenza *in absentia* che non è dunque solo incaricata di riprodurre dei tratti, ma anche di *presentare* la presenza in quanto assente:

di evocarla, di manifestare il ritrarsi in cui questa presenza si trattiene. Il ritratto chiama [*rappelle*] la presenza, nei due valori della parola *rappel*: far ritornare dall'assenza e rammemorare nell'assenza<sup>373</sup>.

E questo avviene secondo Nancy grazie alla *somiglianza* che il ritratto mette in opera; termine che gli permette di sottolineare ancora una volta come il ritratto non risulti mai la copia di un originale. Riportiamo le esatte parole di Nancy al riguardo, scritte in una nota de *Il ritratto e il suo sguardo*:

La parola "somiglianza" ha avuto, nel XVI sec, il senso di ritratto", per esempio nell'espressione "somiglianza fatta al momento [*rassemblance faite sur le vif*"]. Dovremo anche commentare il fatto che "somiglianza" differisce da "riproduzione" o da "copia" per il valore di approssimazione. È solo la "somiglianza" che "rassomiglia", è un "atteggiamento", un' "aria", un "aspetto": difatti **ci sono** soltanto degli aspetti che si approssimano all'essenza che viene ritratta... *La somiglianza ruota attorno alla sua stessa assenza...*<sup>374</sup>.

È soltanto un "cattivo ritratto" che si struttura attorno ad un' "enumerazione di tratti segnaletici". Il "buon ritratto" al contrario deve esporre quella somiglianza che

rende mobili tutti i tratti per portarli verso l'assenza – "dentro" e "fuori" al contempo, dietro e davanti il quadro<sup>375</sup>.

La *mimesis originaria* di Lacoue-Labarthe aveva mostrato quella forza, quell'energia, quella potenza al di là di ogni identificazione mimetica, che non trattiene l'immagine entro contorni definiti e, a ben vedere, su questa scia Nancy - nei *Tre saggi sull'immagine* - afferma che l'arte non dipinge forme

---

<sup>373</sup> Ivi, p. 42.

<sup>374</sup> Ivi, cit. p. 38.

<sup>375</sup> Ibidem.

se non dipinge prima di tutto una forza che si impadronisce delle forme e le trascina in una *pres-enza*<sup>376</sup>.

L'immagine, qualsiasi essa sia, è sempre una "metamorfosi dinamica o energetica"<sup>377</sup>.

È per questo che dai ritratti di Lüthi deriva una certa impossibilità di identificare l'uomo o la donna, di scioglierne l'equivoco, di decidere su quell'ambiguità del volto. È l'indecidibilità propria dell'opera d'arte, di quella sua intima resistenza a darsi come opera compiuta, finita, risolvibile nel mero rinvio copia/originale. Nancy a tal proposito esprime con chiarezza il senso che, invece, deve assumere la *rappresentazione*:

essa non è simulacro: non è la sostituzione della cosa originale – in verità, non si riferisce ad una cosa: è la presentazione di ciò che non si riduce ad una presenza data e compiuta (o data come compiuta), oppure è la messa in presenza di una realtà (o di una forma) intelligibile attraverso la mediazione formale di una realtà sensibile. I due modi di intenderla non si sovrappongono, nella loro partizione o nel loro intimo intreccio, ma sono necessari, insieme e l'uno contro l'altro, per concepire la difficoltà o l'arcano della rappresentazione<sup>378</sup>.

---

<sup>376</sup> J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2011, pp. 19-20.

<sup>377</sup> Ivi, p. 20.

<sup>378</sup> Ivi, p. 63.



## II CAPITOLO

### ESPOSIZIONE: UNA *MIMESIS* INOPEROSA

#### II.1. *I luoghi dell'esposizione*

*Qui e adesso, ad ogni istante, per ciascuno,  
questa esposizione ha luogo.  
Senza di essa, noi non esisteremmo.  
Ne abbiamo bisogno come dell'aria che respiriamo.*  
Jean-Luc Nancy, *L'oblio della filosofia*.

Jean-Luc Nancy, in tutta la sua opera, non fa che pensare le diverse possibilità donative dell'*esposizione*. Lo fa senza tralasciare alcun ambito di pensiero, declinando ogni forma di sapere secondo la categoria dell'*esposizione*. Ciò potrebbe apparire come una monotona ripetizione della stessa idea, ma nella lettura dei testi del filosofo e nell'ascolto dei suoi seminari non si fa mai l'esperienza del "già sentito". Ogni volta è l'inaudito, il non-ancora udito, a parlare.

L'originalità di Nancy risiede proprio in questo "dire" l'*esposizione* nei più diversi modi, insistendo su di un assunto fondamentale: noi stessi siamo essenzialmente e per lo più corpi esposti e senza segreto, non potremmo considerarci altrimenti. Per questa ragione la vera posta in gioco dell'*esposizione* sembra essere propriamente lo s-velamento del corpo. Non a caso la quasi totalità degli studi su Nancy che si approssimano alla questione dell'*esposizione*

affrontano il tema della corporeità. Il nostro lavoro vuole invece approcciare diversamente la questione: data la ricchezza dei temi proposti da Nancy, non ci si sente troppo certi nel considerare la corporeità come il sostanziale paradigma dell'esposizione. È pur vero che i due nomi (esposizione e corpo) sono intimamente legati, ma insieme al corpo altre questioni rivendicano il diritto di farsi momenti di "mostrazione" dell'esposizione. Dunque prenderemo in esame anche altri temi, inspiegabilmente trascurati quando si fa il nome di Nancy e tralasciati per il fatto stesso che il pensiero nancyano è stato, sin dal principio, appiattito sulle questioni della corporeità e della comunità, momenti chiave dei suoi lavori, che però fanno ombra sulle riflessioni più propositive per il pensiero contemporaneo. Perciò si cercherà di liberare il filosofo da quelle tematiche divenute, suo malgrado, categorie occludenti, per dare spazio ai diversi *luoghi/parole* dell'esposizione, dare voce ai momenti/movimenti che ne smuovono il pensiero e che sporgono l'esposizione fino ai suoi stessi limiti, confini, frontiere e rive.

L'esposizione, proprio per la sua feconda ricchezza, non è una tematica di cui si possa discorrere alla maniera di una schematica argomentazione, o si tradirebbe il senso accordatogli da Nancy, aperto alle in-finitamente finite possibilità *a venire*. *Esposizione* apre ad una pluralità di questioni che sarebbe riduttivo volerne semplicemente tentare una definizione o un'interpretazione definitiva. Il termine diviene la configurazione di un'apertura che, in quanto tale, non è mai tracciabile entro contorni determinati, è semmai essa stessa da intendersi come un contorno, un tratto, un tracciato mai de-lineato, sempre soltanto *tratteggiato*. L'esposizione dimora nello spazio del *tra* luogo-limite tra il "dentro e il fuori, il dietro e il davanti",<sup>379</sup>.

Per questo dedicheremo le pagine di questo secondo capitolo ai più interessanti luoghi della filosofia nancyana che presentano il "mistero" dell'esposizione. Ciò che risulterà degno di rilievo è che essi sono propriamente i *luoghi* dell'arte: il ritratto, tema ricorrente negli scritti di Nancy, si caratterizza per la sua "messa in

---

<sup>379</sup> Il suono e il ritratto si espongono sino ai limiti di una presentazione che li trattiene tra il dentro e il fuori, il dietro e il davanti, cioè in un'esposizione che eccede i limiti della chiusura rappresentativa.

opera dell'esposizione"<sup>380</sup>; il suono, che più di ogni altro si avvicina al senso dell'esposizione nel suo proprio eccedere la forma, in quanto evento che "trascina via la forma"<sup>381</sup>; il disegno, rappresentazione che non è mai mimetica nel suo presentarsi come forma aperta (*forma formans*); la città che la fotografia ci mostra nella sua indecidibilità di luogo massimamente esposto e insieme nascosto agli sguardi; il cinema che riconfigura il senso dell'esposizione in quello di *evidenza*; la scena teatrale che accoglie, ogni volta, l'esposizione dei nostri corpi nel mondo.

Se queste sono le tematiche più direttamente ascrivibili alla sfera dell'arte, ad esse sono intrecciate questioni che aprono agli interrogativi più interessanti che attualmente coinvolgono l'estetica contemporanea, in particolare il tema della percezione. L'essere-in-comune, l'esposizione dei corpi sulla scena del mondo è la presentazione di ciascun corpo all'altro e ciò avviene alla maniera di un "contatto". "Noi siamo sempre esposti all'altro", ciò significa tra le altre cose, che ci relazioniamo agli altri corpi nelle diverse modalità dello

sfiorare, rasentare, premere, conficcare, serrare, lisciare, grattare, strofinare, accarezzare, palpare, tastare, plasmare, massaggiare, abbracciare, stringere, battere, pizzicare, mordere, succhiare, bagnare, tenere, lasciare, leccare, scuotere, guardare, ascoltare, annusare, gustare, scansare, bruciare, cullare, bilanciare, portare, pesare...<sup>382</sup>

Accarezzare sembra essere il verbo prediletto da Nancy. Cos'è infatti la *carezza* se non un tacito e timido contatto che non fa mai presa su qualcosa o qualcuno. Un toccare senza toccare, molto vicino a ciò che in *Noli me tangere* Nancy chiamava un "contatto differito". Attraverso la carezza, tema trattato anche da Sartre e Levinas<sup>383</sup>, Nancy ci indica una nuova maniera di pensare la questione della tattilità, in ciò abbozzando una diversa configurazione della percezione visiva che va a contagiarsi con quella tattile.

---

<sup>380</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit.

<sup>381</sup> J.-L. Nancy, *All'ascolto*, cit., p. 6.

<sup>382</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 76-77.

<sup>383</sup> Su questo punto cfr. D. Calabrò, *Dispiegamenti...*, cit., pp. 81-82.

Su di un'approfondita analisi del toccare nell'intera tradizione filosofia (e sulla carezza in E. Levinas) è fondamentale il testo di J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit.

Questo contagio percettivo tra visione e tatto va nella direzione dell'uscita dal pensiero rappresentativo e appropriante: "La carezza consiste nel non impadronirsi di niente, nel sollecitare ciò che sfugge continuamente dalla sua forma verso un avvenire – mai abbastanza avvenire -, nel sollecitare ciò che si sottrae come se non fosse ancora"<sup>384</sup>.

Se i più recenti studi di estetica contemporanea ripensano proprio queste inedite modalità tattili attraverso una seria riflessione sulle nuove tecnologie, è doveroso dire che Nancy, pur non confrontandosi con la questione dei nuovi media o con i più avanzati dispositivi tecnologici, né riflettendo sulle conseguenze che essi apportano alla sfera della percezione, arriva a formulare interessanti argomentazioni, interrogando e lasciandosi interrogare dalle immagini della tradizione<sup>385</sup>, dai ritratti, dal nostro corpo stesso, dall'immagine in tutte le sue forme "(che non è limitata alla pittura, che passa anche nella musica, nella danza, così come nel cinema, nella fotografia, nel video, ecc.)"<sup>386</sup>. E attraverso lo studio dell'immagine Nancy abbozza una teoria sinestesica dell'arte.

L'immagine mi getta in faccia un'intimità che mi arriva in piena intimità – attraverso la vista, l'udito, o il senso stesso delle parole. L'immagine, infatti, non è soltanto visiva: è anche musicale, poetica, tattile, olfattiva, gustativa, cinestetica...<sup>387</sup>.

"Esposizione" è un termine che nasce con *Ego sum*, testo in cui la questione fondamentale è l'autoritratto di Cartesio, ma questo termine verrà ripreso ne *La comunità inoperosa* proprio per dire la modalità di esistenza dei corpi. Esposizione è un termine che dal ritratto può essere trasferito al corpo per una ragione precisa: il corpo stesso è un'immagine e ogni immagine è un corpo. La tela, la pellicola, la fotografia sono supporti materiali, sono pelli<sup>388</sup>, da maneggiare

---

<sup>384</sup> E. Levinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, tr. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1977, pp. 265-266.

<sup>385</sup> Su questo è importante segnalare che anche Derrida in *Memorie di cieco* arriva ad elaborare un'interessante riflessione sulla vista (sulla cecità), sulla "protesi ottica" e sul tatto a partire da eventi narrati nel Nuovo Testamento e dalle pitture del 600-700 ad esso ispirate.

<sup>386</sup> J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, cit., p.

<sup>387</sup> J.-L. Nancy, *L'immagine-il distinto*, cit., p. 35.

<sup>388</sup> Interessante è sottolineare come la pelle e la pellicola, la tela e gli occhi assurgono alla stessa funzione...questo ce lo mostra bene D. Diderot ne *La lettera sui ciechi per quelli che ci vedono* dove leggiamo: "Dunque, Saunderson vedeva con la pelle: questo rivestimento era in lui così squisitamente sensibile, che si può essere certi che dopo esperienze ripetute sarebbe riuscito a

alla maniera di uno sfioramento, sulle quali s'inscrive il mistero del senso e della percezione stessa, che travalica i suoi limiti abitando ai confini della sensazione entro cui avviene la contaminazione tra visione e tatto che dà vita ad una nuova modalità di vedere, un "vedere con la pelle" e un'inedita modalità del toccare: lo sguardo tattile. Già Derrida scriveva importanti pagine sulla questione di una visione tattile, attraverso un'interessante riflessione sul disegno e sui dipinti di ciechi. A tal proposito riportiamo un passo tratto da *Memorie di cieco*:

Che accade quando si scrive senza vedere? Una mano cieca si avventura solitaria o dissociata in uno spazio approssimativamente delimitato, tasta, palpa, accarezza tanto quanto iscrive, fa affidamento sulla memoria dei segni e supplisce alla vista, come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita: l'occhio di troppo è appena spuntato vicinissimo all'unghia, un occhio solo, un occhio di guercio o di ciclope... Dal movimento delle lettere, di ciò che iscrive così quest'occhio nel dito, l'immagine indubbiamente si abbozza in me.

Ciò che i due amici e colleghi, seguendo vie diverse, tentano di mostrarci è la complessità della sensibilità e della percezione che consistono in un'intima relazione, in un'intreccio tra "vedere e toccare". Tali riflessioni sono orientate ad indagare se esistano in generale sensi che non dipendano dagli altri sensi.

---

riconoscere un amico, di cui un disegnatore gli avesse tratteggiato il ritratto sulla mano, e che, seguendo le sensazioni suscitate sulla mano dalla matita, avrebbe dichiarato: *è il Signor Tale*. Dunque c'è anche una pittura per i ciechi, quella cui servirebbe da *tela la loro pelle medesima*". E ancora "Mi rimane soltanto da esporvi le sue idee sulla scrittura, il disegno, l'incisione, la pittura. Non credo che sia possibile di averne di più vicine al vero [...]. Lei parlò per prima: «Se aveste tracciato sulla mia mano con uno stiletto un uomo, una donna, un albero, certo non mi sbaglierei, e anche non dispererei, se il tratto è preciso, di riconoscere la persona di cui mi aveste delineato l'immagine; la mano sarebbe per me come uno specchio sensibile; ma grande è la differenza di sensibilità tra questa tela e l'organo della vista. Suppongo dunque che *l'occhio sia una tela vivente*, di infinita delicatezza. L'aria colpisce l'oggetto, da quest'oggetto è riflessa verso l'occhio [...]. Se la pelle della mia mano eguagliasse in delicatezza i vostri occhi, io vedrei con la mano come voi vedete con gli occhi, e io mi figuro talvolta che esistano animali ciechi e peraltro veggenti [...]. *Varia la sensazione*, e di conseguenza la proprietà di riflettere l'aria nelle materie che voi utilizzate, ed è questo che distingue la scrittura dal disegno, il disegno dalla stampa, e la stampa dal dipinto», D. Diderot, *La lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, a cura di M. Brini Savorelli, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 49, 51, 111-112, corsivo mio.

## II.2. La Mimesis inoperosa<sup>389</sup>

*La mimesis ha il suo ventre o la sua gola  
nella methexis.*

J.-L. Nancy, *L'immagine: Mimesis e methexis*.

All'inizio di questo lavoro su Nancy si era proposto di leggere la sua opera come un costante ripensamento della rappresentazione. Ora, proseguendo su questa scia, ma con maggiore consapevolezza, ne ricaviamo che filosofo ha attivato questo ripensamento nei termini di una *mimesis* inoperosa, ovvero ciò che lui stesso chiama una *presentazione* o, meglio ancora, un'esposizione (*ex-peau-sition*). La *mimesis*, come già si sosteneva nei paragrafi dedicati a Lacoue-Labarthe, è il nome più adatto ad una riproposizione della riflessione sulla storia<sup>390</sup>, sulla comunità, sulla politica, sul pensiero, sull'immagine e sul corpo. Come a dire che i grandi nomi della tradizione filosofica, quali Mondo, Dio, Pensiero, Arte, Uomo non esistono se non alla maniera di una pelle esposta, che presenta su di sé tutto ciò che è, senza alcun rinvio a regioni trascendenti.

*Mimesis*<sup>391</sup> è insieme abbandono del riferimento ad un'idea fissa che funga da modello e attestazione del fatto che le cose, la comunità, il corpo, il pensiero esistono e si danno entro luoghi precisi. Sono essi stessi *luoghi* dell'esposizione. È bene ora chiarire cosa s'intende per *mimesis inoperosa*. Il termine inoperoso, che il filosofo mutua da Blanchot, è ciò che definisce la comunità di Nancy. Una

---

<sup>389</sup> D. Calabrò ha recentemente introdotto la questione di un pensiero *inoperoso* e di un'immagine *inoperosa* in Nancy nel testo *L'ora meridiana...*, cit.

<sup>390</sup> Ricordiamo che Lacoue-Labarthe proponeva la formula *mimesis storica*...

<sup>391</sup> Nonostante Nancy non faccia mai riferimento all'origine arcaica della parola *mimesis*, al verbo *mimēsthai* da cui derivava ricordiamo che prima del IV sec., ovvero prima di Platone, il verbo non denotava la copia, o l'imitazione di un modello, ma veniva associato alla musica e alla danza. Inoltre dai *Memorabili* di Senofonte – V sec – risulta che il verbo *mimēsthai* designava l'azione del mimare, azione teatrale che non richiedeva il riferimento ad un modello, ma che stabiliva una diretta relazione tra l'attore e lo spettatore. Il nucleo semantico di *mimēsthai* è un significato complesso: "condurre alla rappresentazione attraverso la danza". Tale questione è stata affrontata in maniera esaustiva da S. Borutti nel suo libro *Filosofia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano 2006, in particolar modo nell'*Introduzione*. Altro testo fondamentale in tal senso è quello di J.P. Vernant, *Nascita di immagini*, tr. it. di A. Montagna, il Saggiatore, Milano 1982. Si confronti anche H. Koller, "La mimesis nell'antichità", in *Studi di estetica*, 7/8, 1993, pp. 13-26.

comunità senza un modello cui tendere, dunque una comunità composta da enti-in-comune che *non operano* in vista di un'idea di comunità. Questo è propriamente ciò che vuol dire “inoperoso”: staccarsi da ogni fine teleologico. Allora comprendiamo bene come la questione della *mimesis* che, nella tradizione, ha sempre imposto una sorta di dipendenza della copia al modello o quantomento dell'oggetto all'idea, indicando l'inferiorità del primo rispetto al secondo, racchiude la chiave di volta, non solo dell'uscita dal dualismo, ma da ogni pensiero rivolto all'altrove. Che questo altrove sia il Modello, il Dio, la Comunità, l'Uomo... e così via. Allora la posta in gioco del ripensamento della *mimesis* è l'uscita dal pensiero rappresentativo e l'ingresso ad un pensiero che ci mostra ogni *altrove* nel suo essere già *qui*.

Da quanto emerso nello studio fatto sinora, ciò che qui proponiamo con la formula “*mimesis* inoperosa”, è ciò che Nancy, sulla scorta degli studi Lacoue-Labarthe chiama “*Mimesis* senza modello”<sup>392</sup>. Ma precisamente qual è la giusta maniera d'intendere la *mimesis*? Nancy risponde decisamente a tale domanda istituendo un principio da cui non si deve prescindere:

Nessuna *mimesis* avviene senza *methexis*<sup>393</sup>.

Un esempio di ciò che questa locuzione vuole significare è fornito dall'*imago*<sup>394</sup> romana (la maschera mortuaria) in quanto “apparizione del morto”<sup>395</sup> e “il suo comparire tra noi”<sup>396</sup>. Quindi non un'immagine che tiene a distanza il morto presentandone semplicemente i suoi tratti, ma il morto *en peinture*<sup>397</sup>, “la sua presenza in quanto morto”<sup>398</sup>. Ebbene è proprio tramite la maschera che “i vivi

---

<sup>392</sup> P. Lacoue-Labarthe la chiama *mimesis originaria*, come già accennato nella prima parte di questo lavoro. Si confrontino in particolare i due testi di Lacoue-Labarthe, *L'imitazione dei moderni*, cit. e “Typographie”, in Aa.Vv., *Mimesis des articulations*, cit.

<sup>393</sup> J.-L. Nancy, “L'immagine: *mimesis* e *methexis*”, cit., p. 14.

<sup>394</sup> Sulla funzione dell'*imago* romana e sulla relazione originaria di immagine e morte si confronti R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, tr.it. di A. Pinotti, introduzione all'edizione it. di E. Franzini, Il Castoro, Milano 1999. “L'*imago* non è una falsa apparenza, e questi funerali non sono una finzione: il manichino del defunto è il cadavere (a tal punto che si colloca uno schiavo a fianco del manichino di Pertinace per scacciare le mosche con un ventaglio). Questa *imago* è un ipercorpo, attivo, pubblico, irraggiante...”, R. Debray, *op. cit.*, p. 24.

<sup>395</sup> J.-L. Nancy, “L'immagine: *mimesis* e *methexis*”, cit., p. 16.

<sup>396</sup> Ibidem.

<sup>397</sup> Ricordiamo il doppio significato di *en peinture* che vuol dire sia in pittura, in un ritratto sia in persona.

<sup>398</sup> J.-L. Nancy, “L'immagine: *mimesis* e *methexis*”, cit., p. 16.

condividono la morte del morto”<sup>399</sup>. In ciò si realizza l’intima compenetrazione di *mimesis* e *methexis*.

Così la *methexis* si rivela quel dispositivo grazie a cui si annuncia l’indipendenza dell’immagine dal modello rafforzando quell’idea già proposta da Lacoue-Labarthe di una *mimesis* originaria. La partecipazione di cui parla Nancy ha un nome ben preciso: il desiderio. L’immagine provoca sempre l’effetto di un desiderio, anche quando si tratta dell’immagine di una morte. In tal caso il desiderio è di raggiungere l’altro che è morto, il desiderio di sentirlo ancora una volta, di parlargli, il “desiderio di vedere”<sup>400</sup>. È qui, in questo desiderio che

si anima in senso vero e proprio la *methexis* della *mimesis*<sup>401</sup>.

Quando l’immagine non viene esperita come mero oggetto il cui fine è semplicemente quello di ripresentare i tratti secondari e imitativi di un modello, ci si rapporta ad essa nei termini di un desiderio. Direttamente connessa alla tematica del desiderio è la questione del piacere che Nancy, varie volte, affronta in relazione all’arte e all’immagine.

Ma il desiderio presuppone il suo piacere... affinché possa trattarsi di piacere, occorre proprio che sia in gioco qualcosa di diverso dall’oggetto di una rappresentazione. Noi non proviamo piacere nella percezione ordinaria delle cose, non più che nella costituzione e nell’identificazione delle loro rappresentazioni. Proviamo invece piacere nell’immagine, o forse potremmo dire che ciò che chiamiamo “immagine” è ciò con cui entriamo in un rapporto di piacere<sup>402</sup>.

---

<sup>399</sup> Ibidem.

<sup>400</sup> Ciò che l’*imago* mostra è l’assenza dell’altro, proprio quest’assenza alimenta senza fine il desiderio di vedere. È interessante notare come tale relazione tra desiderio e immagine (o assenza di immagine) viene messa in opera sin dall’*Antico Testamento* dove leggiamo: “[...] tu non potrai vedere il mio volto perché nessun uomo può vedermi e restare vivo. [...] quando passerà la mia Gloria, io ti porrò nella cavità della rupe e ti coprirò con la mano finché sarò passato. Poi ti toglierò la mano e vdrai le mie spalle, ma il volto non lo si può vedere”, Esodo 33, 18-23. Tale passo è stato magistralmente interpretato da Gregorio di Nissa che elabora questo luogo dell’Antico Testamento proprio nei termini di un desiderio di vedere che deve rimanere tale: “[...] Dio infatti non si sarebbe mostrato al suo servitore, se quello che di lui si fosse visto avesse placato il desiderio di colui che guardava, perché il vedere veramente Dio consiste nel volgere lo sguardo a lui e nel non cessare mai di desiderare”, Gregorio di Nissa, *De Vita Moysis*, II, 232 (SCh 1 bis, p. 256; tr. It. di C. Moreschini, UTET, Torino 1992, pp. 317-318).

<sup>401</sup> J.-L. Nancy, “L’immagine: *mimesis* e *methexis*, cit., p. 16.

<sup>402</sup> Ibidem.



Proviamo, dunque, piacere soltanto se ciò che si presenta in immagine ci appare come assolutamente *altro* dalla copia di un modello, solo se riusciamo a non percepire la sua dipendenza da una forma, da un'idea che lo rappresenta. È l'immagine stessa che “desidera un'alterità”<sup>403</sup>. Il tema della compenetrazione di *methexis* e *mimesis* consente a Nancy di abbozzare una particolare interpretazione dell'immagine e dell'arte stessa in relazione al desiderio e al piacere. Infatti, secondo il filosofo la *methexis* della *mimesis* consiste nel “desiderio di andare in fondo alle cose”<sup>404</sup>, in altri termini nel “desiderio di lasciare che questo fondo salga in superficie”<sup>405</sup>.

Nancy già nel testo *Le muse* e precisamente in un capitolo dedicato alla pittura preistorica delle grotte<sup>406</sup> di Lascaux, affermava che le pareti delle grotte, utilizzate come una tela, non sono dei supporti che fanno da sfondo ad una certa immagine poiché l'immagine

toglie lo spessore di questo supporto...e tale figura non è più supportata da nulla. Non ha più sfondo, o meglio lo sfondo non è che l'avvento delle forme, l'apparizione del mondo<sup>407</sup>.

Sulla relazione forma/fondo Nancy ci dice qualcos'altro nel saggio intitolato *L'immagine-il distinto*

L'arte non se ne sta davanti al fondo come una tela o come uno schermo. Non siamo noi che andiamo a fondo, ma è il fondo che sale fino a noi nell'immagine...In realtà il fondo è distinto come fondo solo nell'immagine: senza di essa ci sarebbe solo aderenza indistinta<sup>408</sup>.

Per questo l'immagine e l'arte stessa non possono dirsi imitazione di, copia di, riproduzione di, ma nascita sempre inedita di un senso possibile, di una forma nuova il cui disegno è tratto grazie ad uno slancio che lo estrae, letteralmente lo

---

<sup>403</sup> Ibidem.

<sup>404</sup> Ivi, p. 19.

<sup>405</sup> Ibidem.

<sup>406</sup> Derrida sembra riferirsi proprio al tentativo nancyano di approssimare un'interpretazione della pittura arcaica delle grotte di Lascaux quando in *Le toucher*, testo dedicato a Nancy, afferma che “sarebbe folle pretendere di sapere che cosa vogliono dire senza sapere chi li ha firmati e quando, a chi furono dedicati... non ho mai potuto né osato toccare quei disegni, non foss'altro che per parlarne un pò”, in J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., p. 18.

<sup>407</sup> J.-L. Nancy, *Le muse*, cit., p. 109.

<sup>408</sup> J.-L. Nancy, *L'immagine-il distinto*, cit., p. 48.

tira fuori, grazie ad una forza che proviene dal fondo indistinto delle cose. È questa “forza” che estrae il tratto facendolo divenire in un’immagine. Quest’ultima, sin dai suoi primordi in una grotta, *presenta* l’estraneità di una forma e non qualcosa di già visto. Perciò

Il piacere che gli uomini provano nella *mimesis* è costituito dal turbamento che s’impadronisce di loro dinanzi all’estraneità riconoscibile o nell’eccitamento che deriva da un riconoscimento che dovremmo dire *straniato*<sup>409</sup>.

È proprio in quanto non percepivano le immagini come meri oggetti imitativi di un modello, ma come forme dotate di una propria forza vitale, che i pittori delle caverne provano quel perturbante desiderio di estrarre dal fondo l’immagine e tratteggiarla sulla superficie, perché “l’immagine stessa non è nient’altro che questo immenso sollevarsi del fondo in superficie”<sup>410</sup>. Il fondo resta indistinto, inesistente senza che delle “forme si protendano da esso e su di esso, liberandolo da se stesso, dalla sua inconsistente consistenza”<sup>411</sup>.

Ogni forma sposa una forza che la muove<sup>412</sup>.

Interessante è l’azzardo di Nancy che in queste pagine associa l’immagine al sogno. Ciò che accade nell’immagine è lo stesso di ciò che accade durante il sogno. Cos’è il sogno se non un fondo che sale in superficie? tale superficie rappresenta ovviamente “le visioni discernibili del sogno” che provengono da uno slancio inconscio e che non sono altro che “impressioni” spinte fuori da un fondo oscuro che si ritrae. Da qui la bella immagine che traiamo da questo saggio:

...la coscienza o l’impressione del sogno, e dell’immagine, consistono direttamente nella superficie sulla quale la profondità viene a galleggiare in mobili riflessi<sup>413</sup>.

L’immagine e il sogno hanno in comune la propria provenienza da un’origine che si ritrae. Essi appaiono in superficie e al tempo stesso si sottraggono poiché il fondo che le sostiene è mobile, discontinuo, alterabile, incerto, inconscio.

---

<sup>409</sup> J.-L. Nancy, *Le muse*, cit., p. 101.

<sup>410</sup> J.-L. Nancy, *La Visitazione (della pittura cristiana)*, cit. p. 32.

<sup>411</sup> Cfr. J.-L. Nancy, “L’immagine: *mimesis e methexis*”, cit., p. 20.

<sup>412</sup> Ibidem.

<sup>413</sup> Ivi, p. 21.

Il sorgere delle immagini si accompagna al loro sottrarsi in un fondo incerto, dove non si fissano dei semi ma dove piuttosto vicinanze fanno reazione, si producono contagi, risuonano eco. Più un'immagine sorge e sboccia, più essa sprofonda<sup>414</sup>.

Se esiste un modello che l'immagine può imitare esso è proprio questo fondo che si ritrae, ma se un modello per dirsi tale deve presentare contorni precisi, riproducibili, allora l'immagine non potrà farsi mai imitazione di nulla. La sua stessa origine sfugge, si sottrae e al tempo stesso si mostra nel bagliore di un istante, il bagliore dell'immagine. Nancy preferirebbe dire "il bagliore degli occhi", proprio quello della *fanciulla portatrice di offerte*, una delle protagoniste de *Le muse*. Nel bagliore di quegli occhi si presentava l'essenza dell'arte per il nostro filosofo, in quanto è proprio lì, in quello sguardo che si mostra quell'"interiorità interamente esposta"<sup>415</sup>, la nudità dell'immagine e la sua provenienza da un'intimità che, nel suo esporsi, fa ritrazione di sé. Il ritrarsi dell'immagine provoca "un'attrattiva", "un'attraenza", "un'attrazione" che ci espone ai limiti di un desiderio che si fa "piacere della tensione".

L'immagine è desiderabile o non è immagine (ma crosta, ornamento, visione o rappresentazione: non è però così facile, come alcuni credono, fare la differenza fra l'attrazione del desiderio e l'adescamento dello spettacolo...) <sup>416</sup>.

Il discorso si fa qui generale ed arriva a comprendere gli studi sull'arte e sull'immagine, per cui Nancy affermerà che

le estetiche senza principio di piacere rischiano sempre di voler essere *mimesis* di idee pure, conformità a nozioni prive di emozione, anche quando vogliono agitare le anime... <sup>417</sup>

La stretta dipendenza venutasi a creare tra *mimesis* e desiderio, tra *mimesis* e piacere esprime l'impossibilità di guardare all'immagine come ad un oggetto rappresentato. In ben altro contesto Nancy parla dell'oggetto del desiderio che in nessun modo può dirsi oggettivo:

---

<sup>414</sup> Ivi, p. 22.

<sup>415</sup> J.-L. Nancy, *Le muse*, cit., p. 79.

<sup>416</sup> J.-L. Nancy, *L'immagine – il distinto*, cit., p. 38.

<sup>417</sup> J.-L. Nancy, "L'immagine: *mimesis* e *methexis*", cit., p. 17.

(Più in generale bisogna dire che, propriamente parlando, non c'è oggetto del desiderio: quel che il desiderio desidera non gli è «ob-gettato», non è posto davanti a esso come di fronte a esso, ma fa parte del suo movimento desiderante. La cosa del desiderio non è «ob-gettivabile» più di quanto sia «sub-gettivabile»: non è per nulla «gettabile»: né oggetto perduto, né soggetto di una ricerca, ma il getto stesso o la gettata, l'invio, l'indirizzo, l'inter-iezione.)<sup>418</sup>

Tale pensiero vuole dunque affermare che l'immagine, o un qualsiasi oggetto del desiderio, non può essere fissata entro una chiusura rappresentativa che contrappone un soggetto ad un oggetto. Il fatto stesso che ci sia desiderio provoca quel piacere che Nancy, riferendosi a Celan, chiama il «bruciare del senso»<sup>419</sup>.

«Il bruciare del senso» - che è anche il bruciare dei sensi, e l'uno ha luogo nell'altro o attraverso l'altro - è proprio quello che sfugge alla rappresentazione: non si lascia fissare in una forma o in una figura che ricondurrebbe a uno sfondo, e neppure come dei mezzi destinati ad abolirsi in un fine, che sarebbe una presenza senza forma, una fusione, un assorbimento o una consumazione<sup>420</sup>.

L'utilizzo di questioni provenienti dalla sfera della sessualità in relazione all'immagine e all'arte è ben consolidata in Nancy che, in luoghi decisivi, fa riferimento alle teorie freudiane e in particolar modo alle sue ricerche sul “piacere preliminare” e il “piacere terminale”, tenendo quindi ben presente lo studio de *I tre saggi sulla sessualità*<sup>421</sup> e su *Il motto di spirito*<sup>422</sup>. Se Freud aveva istituito una sorta di analogia tra il piacere sessuale e il piacere estetico, Nancy deve confrontarsi con i suoi studi sulla teoria sessuale.

---

<sup>418</sup> J.-L. Nancy, *L'«il y a» du rapport sexuel*, Galilée, Paris 2000; tr. It. di G. Berto, *Il «c'è» del rapporto sessuale*, SE, Milano 2002, p. 35.

<sup>419</sup> «Le baiser, de nuit,/imprime la brûlure du sens dans une langue», in P. Celan, *La rose de personne*, Le Nouveau Commerce, Paris 1979, p. 153.

<sup>420</sup> J.-L. Nancy, *Il «c'è» del rapporto sessuale*, cit., p. 40.

<sup>421</sup> S. Freud, “Tre saggi sulla teoria sessuale ed altri scritti”, in Id., *Opere 1900-1905*, Bollati Boringhieri, Torino 1970.

<sup>422</sup> S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tr. it. di S. Giametta, BUR, Milano 2010.

Freud stabilisce almeno un parallelo e al più una continuità tra il piacere sessuale e il piacere estetico. (Ciò vuol dire, almeno...che per lui va da sé che l'estetica sia un affare di piacere)<sup>423</sup>.

Il nome di Freud diviene perciò riferimento importante ne *Le muse* e in particolar modo ne *Le plaisir au dessin*. Quest'ultimo è il testo che più di ogni altro mostra la relazione tra desiderio, piacere e forma, fino ad accomunare l'agire dell'artista e quello di un'amante. Entrambi, infatti, lavorano a mantenere una tensione, una certa intensità che rende *inoperose* l'opera e l'azione. Non esiste perciò arte senza piacere, se il piacere è però inteso come continua tensione che gode di se stessa e che non cerca il raggiungimento del soddisfacimento, poiché in caso contrario si produrrebbe l'abbassamento della tensione, quell'appagamento finale che l'opera non chiede. L'opera teme la «soddisfazione», ama l'«in-soddisfazione»<sup>424</sup>. Il disegno, che per Nancy è un gesto, nasce dal desiderio di mostrare una forma, di tracciarla. Il desiderio esiste in virtù del fatto che il disegno è una *forma formans*, una forma che diviene e che non è già data, per cui il disegnatore non ha davanti a sé un'immagine precostituita, ma mentre disegna è spinto da una forza che desidera venire alla luce. Nell'atto del disegnare si presentano, in un sol tempo, il desiderio di questa forza che spinge per fare apparizione di sé e il piacere di colui che, assecondando questa *dynamis*, la porta in evidenza attraverso quel gesto che ne traccia la linea. Il disegno è così "l'effetto di uno slancio irresistibile"<sup>425</sup>. Il piacere del disegno fornisce ancora una volta a Nancy l'occasione per poter ripensare che cosa è *mimesis*:

La *mimesis* non è la copia, l'imitazione riproduttiva. Essa riproduce nel senso che essa produce da capo, cioè di nuovo, la forma, ossia l'idea o la verità della cosa – ciò che vuol dire anche, indissociabilmente, l'emozione attraverso la quale questa verità non soltanto si segnala, ma si marca, si imprime e si effettua... ciò che la *mimesis* deve prendere in carico e mettere in evidenza, ciò che essa deve mostrare o presentare non è altro che l'Idea. Non è eccessivo dire che il disegno manifesta o mette in opera il

---

<sup>423</sup> J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, Galilée, Paris 2009, p. 56; tr. it. di M. Villani, *Il piacere del disegno*, in corso di pubblicazione presso Mimesis.

<sup>424</sup> Cfr. Ivi, p. 40.

<sup>425</sup> Ivi, p. 25.

disegno [*dessein*] stesso della *mimesis*: la forza formatrice e mobilizzatrice dell'Idea, l'ostensione e l'emozione della verità<sup>426</sup>.

La *mimesis* è allora il disegno di una “forma nascente”, sempre sul punto di nascere e la cui figura non è in alcun modo data. Colui che disegna, colui che si fa carico di *ritrarre* questa forza desiderante, che avvera il proprio piacere nella forma aperta della linea tracciata, non deve operare (disegnare) in vista di alcuna idea pre-data. Ciò che muove il disegno è una forza cieca, la pulsione e lo slancio che spingendo estraggono il tratto. Il disegno nell'opera di Nancy è l'esempio più adeguato per dire ciò che in questo paragrafo si è scelto di nominare *mimesis inoperosa*, quella *mimesis* che non ha ragione di dirsi tale se è priva di questa tensione desiderante verso la forma che si presenta in immagine. Il desiderio e insieme il piacere per il disegno nutrono essenzialmente l'“inaudito” dell'opera che si mostra solo laddove la forma è aperta, *formans* e mai formata.

Il disegno dispiega un senso inedito, non conforme ad un progetto già formato, ma importato da un disegno [*dessein*] che si confonde con il movimento, il gesto e l'espansione del tratto. Il suo piacere è la gioia di questo dispiegamento...<sup>427</sup>.

Il termine “inedito” è quello scelto da Nancy per designare l'opera d'arte in generale, infatti in uno dei suoi ultimi scritti intitolato *L'opera e le opere*, come già ricordato nel primo paragrafo della tesi, afferma che l'oggetto dell'opera d'arte è

qualcosa come un senso inedito, inaudito e forse inudibile le cui premesse e attese provengono da molto al di qua dell'opera, del suo autore e di tutte le sue circostanze...<sup>428</sup>.

Inedita, inaudita, inudibile, insolita novità del mondo. Tutto ciò ci parla dell'impossibilità che l'opera possa intendersi come imitazione o copia di un modello già visto, sentito, toccato. La nascita è ancora una volta termine fondamentale negli studi di Nancy, in particolar modo nei suoi lavori più recenti. Essa è creazione di una forma che permane *in statu formandi*, per ciò stesso nascere fa coppia con disegnare.

---

<sup>426</sup> Ivi, p. 31.

<sup>427</sup> Ivi, p. 33.

<sup>428</sup> J.-L. Nancy, *L'opera e le opere*, cit., p. 104.

Lo *status nascendi* o *status formandi*, questo *status* senza stato stabile, incessantemente metastabile, non cessa di precedersi e di prolungarsi al di là di se stesso<sup>429</sup>.

Il disegno non ha forma stabile né stabilita una volta per tutte, proprio perché l'idea che va formando non è autoreferenziale, chiusa e formata una volta per tutte, ma aperta a nuove possibilità di senso.

La *mimesis* a cui pensa Nancy non si lascia sottomettere a un modello, essa mira a depotenziare ogni fissazione ideale lasciando che il modello perda la sua importanza a vantaggio dell'immagine. L'esempio più chiaro della differenza tra la *mimesis* che guarda al modello e l'immagine che presenta se stessa avviene chiaramente – come Nancy già riferiva ne *Il ritratto e il suo sguardo* – nello scarto che viene a crearsi tra la foto identitaria e il ritratto fotografico. Esistono due tipi di *mimesis*: quella che riproduce dei tratti e quella che presenta una forza. Quest'ultima può chiamarsi arte mimetica in quanto

l'arte *mimetica* – che sia “imitativa” o “rappresentativa, “realista” o “astratta” – è la tecnica che mette in luce ciò che il dato, in quanto dato, non manifesta: di conseguenza, il suo stesso darsi, la sua venuta alla luce e al mondo, la nascita della forma e dunque, identicamente, la forma della sua nascita<sup>430</sup>.

L'arte mimetica si fa carico di questa forza creativa che non si limita ad essere imitazione servile, ma processo, *dynamis* di una forma nuova.

La *mimesis* procede dal desiderio di *methexis* – di partecipazione – a ciò che si gioca prima della nascita del mondo, e nella sua verità profonda essa desidera imitare l'inimitabile “creazione” o più semplicemente l'inimitabile e inimmaginabile sorgere dell'essere in generale<sup>431</sup>.

Se si è scelto di concedere una particolare attenzione al saggio sul disegno è proprio perché, in questo luogo, ancora una volta, Nancy deve precisare come dev'essere inteso il processo mimetico-(rap)presentativo. È piuttosto vero che Nancy ritorna continuamente sulla questione della *mimesis* ma, in maniera inesorabilmente chiara, le pagine sul disegno estendono la problematica

---

<sup>429</sup> J.-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, cit., p. 33.

<sup>430</sup> Ivi, p. 77.

<sup>431</sup> Ivi, p. 83.

rappresentativa al senso stesso del mondo. Con ciò si vuole sottolineare che la *mimesis* senza modello, la nostra *mimesis* “inoperosa” è il modello-non-modello da applicare ai diversi *disegni* del pensiero, dalla storia dell’arte alla storia del mondo. Esempiare a tal proposito è il passo che qui di seguito riportiamo:

Il rivelato non è un dato, né un posto. Si rivela, al contrario, in quanto non dato, si manifesta come novità irriducibile a qualsiasi condizione preliminare. Ecco perché c’è una storia dell’arte: una storia della molteplicità indefinita delle forme che non mettono in luce nessuna forma nascosta al fondo delle cose, nessuno schema preliminare – neanche e soprattutto uno schema, un’idea o un concetto dell’arte. Ciò che si rivela, al contrario, ciò che si disegna – si annuncia, si dà a sentire – in maniera incessantemente nuova, non è altro che questo: il mondo non è nulla di conforme ad un piano dato, ma la sua verità si confonde col suo disegno sempre in formazione. In tutte le sue forme, in tutti i suoi modi grafici, sonori, danzanti o altro, il disegno [*le dessin*] disegna [*désigne*] questo disegno [*dessein*] senza progetto, né piano, né intenzione. Il suo piacere apre su questo infinito<sup>432</sup>.

Allora la *mimesis* inoperosa può essere intesa proprio come questo “disegno del mondo sempre in formazione” che, in realtà, ha un modello cui riferirsi: la natura.

Del resto, l’“imitazione” della natura non è mai stata altro, al suo fondo, che l’imitazione dell’inimitabile forza formatrice di una germinazione o di una generazione e di una crescita ritenuta senza arte, cioè senza artificio e dunque senza ricerca né sforzo<sup>433</sup>.

Essa è propriamente l’imitazione della pulsione “di una vita che genera la vita”<sup>434</sup> o risalendo ad un modello più originario l’imitazione di “una genesi che genera la genesi stessa”<sup>435</sup>. È solo considerando la *mimesis* in tal senso che si lascia alle spalle ogni pensiero della rappresentazione. L’immagine, e con essa il disegno che le è intimamente legato, ne ha fornito la più proficua via d’uscita, non senza una richiesta di “sacrificio”, e qui risuona uno dei tre saggi sull’immagine in cui Nancy esordisce affermando la sacralità dell’immagine. Tutto ciò che è sacro, cioè separato, distinto richiede infatti un sacrificio. E lo richiede da noi.

---

<sup>432</sup> Ivi, pp. 129-130.

<sup>433</sup> Ivi, p. 44.

<sup>434</sup> J.-L. Nancy, *Archivita*, cit., p. 105.

<sup>435</sup> Ibidem.



Ma qual è il sacrificio che l'immagine ci chiede? Certamente quello di indirizzarle uno sguardo che non cerca altro che lei stessa, che non tenti di oltrepassarla in vista di un *al di là*, che non si aspetti di scorgerne l'invisibile significato nelle regioni dell'*altrove*, poiché *l'altrove è già qui*, sulla pelle dell'immagine. Il nostro sguardo deve rendersi *inoperoso*: questo è il sacrificio che ci chiede l'immagine.

### II.3. Il ritratto/il ritiro

*La cosa non esiste che come il ritrarsi [retrait]  
della sua causa. La causa è ritirata all'esser-qui [ci]  
della cosa, a questo qui-questo [y-ci]  
in cui ogni volta c'è qualche cosa.  
J.-L. Nancy, Un pensiero finito.*

Il ritratto è uno dei luoghi privilegiati dell'esposizione, per questo Nancy vi fa ancora ritorno in uno dei suoi scritti più recenti, *L'altro ritratto*<sup>436</sup> e nei suoi più

---

<sup>436</sup> *L'altro ritratto*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 5 Ottobre 2013 – 12 Gennaio 2014), tr. it. di M. Villani; a cura di Jean-Luc Nancy, Electa, Milano 2013. L'occasione dello scritto nasce dalla collaborazione tra Nancy e il Mart (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto) che, il 4 Ottobre 2013, ha inaugurato una mostra dal titolo *L'altro ritratto*, curata proprio da Jean-Luc Nancy. Se nella postfazione a *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003) di Derrida F. Ferrari lamentava una certa povertà delle mostre italiane rispetto a quelle francesi che, negli anni Novanta, ebbero curatori come Derrida, Starobinski, Greenaway, Damisch, Kristeva, insistendo su di una certa contaminazione tra filosofia, cinema e storia dell'arte, questa intesa tra Nancy e il Mart va proprio in quella fertile direzione. Come è accaduto per *Memorie di cieco*, che da scritto "occasionale", che curava una mostra organizzata dal Louvre, divenne uno scritto che impose la sua importanza al di là dell'ambito ristretto di quella mostra, così il testo di Nancy intitolato *L'altro ritratto* oltrepassa i confini di questo progetto artistico, nel suo mostrare questioni inedite e destinate a dare un contributo significativo per un'originale interpretazione della *mimesis* e del ritratto in quanto *ritrazione*. Lo stesso Nancy in una nota di questo testo afferma di non aver tenuto conto dei ritratti esposti in occasione della mostra proprio perché il suo scritto va in una direzione più ampia rispetto a qualsiasi scelta di opere ritrattistiche. Ed in effetti *L'altro ritratto* mostra questa ampiezza nella scelta di opere che vanno dalla preistoria delle grotte di Chauvet a Marina Abramovic e Lady Gaga.

recenti seminari<sup>437</sup>. In tali occasioni il ritratto viene indagato in tutte le sue implicazioni. Il filosofo ce ne dà infatti una trattazione esaustiva (non foss'altro che per la scelta di riferimenti ritrattistici dall'epoca preistorica sino ad oggi), riprendendo alcune delle tesi già proposte ne *Il ritratto e il suo sguardo* (2000) e rilanciandone altre. Il tema del ritratto apre ad una serie di questioni che vanno a riguardare quegli interrogativi che ormai da anni inquietano gli studi nancyani: l'esposizione, il corpo, l'essere-in-comune, la *mimesis*. Ma in che senso il ritratto movimentata tali questioni? Del testo del 2000 ricordiamo la nota definizione secondo cui il ritratto è la "messa in opera dell'esposizione"<sup>438</sup>, il ritratto, infatti, permette di approssimarsi quanto più vicino al pensiero nancyano dell'esposizione. Il corpo, anch'esso immagine dell'esposizione, è ciò che il ritratto incessantemente presenta nel suo esporre un viso, un volto, uno sguardo, elementi che solitamente (ma non necessariamente) ritroviamo in un'opera ritrattistica. L'essere-in-comune che si pone a fondamento dell'ontologia nancyana è decisamente interpellato nel ritratto, se con quest'ultimo intendiamo ciò che essendo esposto è chiamato ad intrattenersi in un rapporto con se stesso e con noi che ad esso ci esponiamo. Infine la *mimesis*, questione che si può senza dubbio considerare sostanziale anche in quest'ultimo scritto sul ritratto. Qui nuovamente Nancy riprende la tesi che, a nostro avviso, sta a fondamento della sua critica al pensiero rappresentativo e che è racchiusa nei possibili sensi della proposizione "*mimesis* senza modello", quella *mimesis* che poco sopra chiamavamo "inoperosa".

All'inizio di questo saggio, scritto per la cura della mostra omonima *L'altro ritratto*, Nancy si sofferma sul significato della parola "ritratto" che, nella lingua italiana, esplicita pienamente il suo senso nel "ritiro":

---

<sup>437</sup> Uno degli ultimi seminari tenuti in Italia (16-22 Aprile 2013, Università di Palermo) da Nancy aveva come titolo *Comunità e Immagine*. Anche se in questa occasione il filosofo ha cominciato ad accomunare le due tematiche, non ha però argomentato sull'intima appartenenza delle due questioni, quella comunitaria (teoretico-etico-ontologia) e quella estetica, tenendole separate. Infatti, le prime lezioni sono state dedicate al concetto di comunità - senza far *esplicitamente* riferimento alla questione estetica - e le ultime alla tematica dell'immagine, del ritratto e della danza (quest'ultima assolutamente inedita). L'impressione ricevuta è che Nancy non abbia ancora insistito sulla possibilità di un'intima connessione tra ontologia della relazione e ontologia estetica, ma sembra che il senso di questo convegno sia stato proprio quello di cominciare a tenere vicine le due dimensioni.

<sup>438</sup> Cfr. Ivi, pp. 14-15 e 26.

La lingua italiana ha conservato la composizione del latino *trahere*, *traciare*, col prefisso *re* che sottolinea l'estrazione del tratto, l'azione di tirarlo fuori dal modello per riprodurlo. Proprio come *portrait*, anche *ritratto* designa il ritiro, la ritrazione, la contrazione – senso che si ritrova nel francese *retrait* [ritiro, ritirata]<sup>439</sup>.

Il tema del “ritiro”, “ritirata” fa nuovamente cenno all'intesa nancyana con gli studi di Lacoue-Labarthe almeno per due diverse ragioni. 1) Come si evince dal paragrafo dedicato al ritratto in Lacoue-Labarthe, quest'ultimo in maniera insolita intitola uno dei suoi scritti sul ritratto '*Retrait*' de *l'artiste en deux personnes*. '*Retrait*' dunque al posto di '*Portrait*'.

Quant au titre... Je cherchais quelque chose avec le mot «retrait» - c'est-à-dire *aussi* avec le mot *ritratto*<sup>440</sup>.

Il procedimento di Lacoue-Labarthe è alquanto raffinato. Se infatti ricordiamo che la parola “retrait” viene da lui posta a titolo di un'operazione artistica, condotta insieme a F. Martin, il cui oggetto sono delle fototessere, allora comprendiamo come l'autore abbia tentato di operare il *ritiro* del soggetto (del modello) da una foto segnaletica, valida per il riconoscimento, foto in cui non c'è nulla di artistico e soprattutto alcuna ritrazione del modello, giacchè esso deve coincidere perfettamente con il suo originale.

2) Il motivo del “ritiro” ha inoltre caratterizzato la collaborazione tra Nancy e Lacoue-Labarthe dalla quale nacque il progetto che portò alla fondazione del *Centre de recherches philosophiques sur le politique*<sup>441</sup>, cui seguì la pubblicazione

---

<sup>439</sup> J.-L. Nancy, *L'altro ritratto*, cit., p. 15.

<sup>440</sup> P. Lacoue-Labarthe, F. Martin, *Retrait de l'artiste, en deux personnes*, cit., p. 33.

<sup>441</sup> Nel Novembre del 1980 a Parigi presso L'École Normale Supérieure, a rue d'Ulm, si inaugura il *Centre de Recherches philosophiques sur le politique*, su iniziativa di Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe. Il Centro lavorerà per quattro anni, fino a che nel 1984 Nancy e Lacoue-Labarthe decideranno che il suo compito è esaurito ed venuto il momento di chiudere. Il Centro riuscì ad essere un importante spazio di discussione, che impegnò molti intellettuali come Derrida, che aveva favorito e incoraggiato l'apertura del Centro, ma anche Claude Lefort, Jean Francois Lyotard e altri. Il nucleo centrale della ricerca promossa dal Centro si riassume nell'interrogazione sull'essenza del Politico, con particolare attenzione a tre temi principali, che Nancy e Lacoue-Labarthe in una relazione dal titolo *La ritirata del politico*, svolta il 21 giugno del 1982 a conclusione del secondo anno di attività del Centro, così riassumevano: “1) La questione del *Filosofico* e del rapporto tra filosofia e politica; 2) La questione del *totalitarismo*; 3) La questione riguardante ciò che avevamo definito la *ritirata (del Politico)*”.

del testo *Le retrait du politique*<sup>442</sup>. Quello di “ritirata” (la *mimesis* che ritira il suo modello) è il termine posto alla base di un nuovo fondamento del politico. Il politico deve assumere in sé questo ritiro e ciò non vuol dire altro che considerare “la ritirata dell’unità, della totalità e dell’effettiva manifestazione della comunità”. Uscire, in altre parole, dal fondamento metafisico del politico ed aprirsi alla finitezza della comunità. “La ritirata è prima di tutto la ritirata della trascendenza”. Il termine *retrait*, dunque, è impiegato da Lacoue-Labarthe (e sulla sua scia da Nancy) sia per esporre la sua teoria del ritratto/autoritratto artistico sia per indicare ciò a cui il politico deve aprirsi: al ritiro di ogni fondamento. Occorre notare come, ancora una volta, lo stesso concetto – quello di “ritirata” in questo caso e quello di *mimesis* in altri luoghi - venga impiegato per dire meglio ciò di cui l’arte e insieme il pensiero filosofico-politico devono farsi carico. Ma, come vedremo, in realtà ritiro e *mimesis* si compenetrano l’un l’altro. Torniamo ora a Nancy, che anche in quest’ultimo scritto mostra la consonanza con le riflessioni di Lacoue-Labarthe.

Ne *L’altro ritratto* chi è l’altro? Poiché la mostra organizzata dal Mart di Rovereto presenta una di fronte all’altra due esposizioni: quella sui ritratti di artisti contemporanei e quella sui ritratti di Antonello da Messina, allora diremo che *l’altro*, riferito al contemporaneo sta ad indicare “un ritratto diverso da quello che conosciamo, che pensiamo di aver distintamente identificato con la nozione o con l’idea del «ritratto»”<sup>443</sup>. Ma *l’altro* riferito a *ritratto* significa ancora un’altra cosa e qui la lingua italiana aiuta facendo emergere la doppia valenza significativa di esposizione e ritiro/ritirata:

“l’altro ritirato”, l’altro in quanto altro dello stesso (o del proprio o di sé) considerato in un ritiro – una ritirata, un indietreggiamento, persino una sparizione – che sarebbe esso stesso un effetto o una proprietà del ritratto<sup>444</sup>.

Il ritratto è un’esposizione mai data pienamente, ma sempre in ritirata. Ciò che il ritratto espone è proprio il ritiro della rappresentazione e insieme la messa in luce

---

<sup>442</sup> P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Le retrait du politique*, «Cahiers du Centre de recherches philosophiques sur le politique», Galilée, Paris 1983.

<sup>443</sup> J.-L. Nancy, *L’altro ritratto*, catalogo della mostra, cit., p. 15.

<sup>444</sup> Ibidem.

della presentazione. Nel ritratto il soggetto si *ritrae* diventando *altro*, mostrandosi espone, al tempo stesso, il suo ritiro. È grazie a questo ritiro che l'*altro* nel ritratto diviene “più sconosciuto di quanto non fosse prima”. L'arte che espone questo ritiro non potrà mai dirsi “copia o calco”, più che in un processo mimetico essa è impegnata in un'attività di “finzione”. In tal senso il ritratto “elabora, modella, figura – ovvero *fiziona* [*fictionne*]<sup>445</sup> – ciò che si può essere tentati di chiamare l'“interpretazione” della persona di cui si fa il ritratto”<sup>446</sup>. L'opera ritrattistica deve esprimere un carattere, un temperamento, una personalità al fine di preservare l'arte dalla chiusura rappresentativa dell'opera compiuta.

Ogni ritratto compone una caratterizzazione, un'osservazione selettiva, riflessiva o interrogativa, che si impegna non a restituire, ma a configurare un carattere – non *il* carattere presunto “veritiero” o “autentico” di colui che è rappresentato, ma *un* carattere tale che esso si marca e si distingue *per se stesso*, producendo la sua stessità, la sua proprietà, la sua singolarità *in sé* – nell'*in-sé* del ritratto o come questo *in-sé* e non in un presunto “soggetto in sé”. Di questo soggetto sono possibili molte caratterizzazioni, interpretazioni, ritratti: di volta in volta esso esibisce un nuovo carattere, una nuova variante, sfumatura o tonalità al fondo della quale *si ritira* sempre più l'*“in-sé”*, ovvero ciò che potremmo chiamare il “carattere assoluto” del soggetto<sup>447</sup>.

La *mimesis* impegnata nel ritratto mette in opera l'assenza del modello, mostra la presenza di un'assenza, il visibile o l'evidenza dell'invisibile, che fa ritrazione di sé. « Rendere visibile l'invisibile » questa è l'opera del ritratto. E tale era il senso che Nancy accordava alla rappresentazione in uno dei *tre saggi sull'immagine* dove leggiamo:

La rappresentazione non presenta quindi soltanto qualcosa che è assente di diritto o di fatto, ma presenta ciò che è assente dalla presenza pura e semplice, il suo essere *in quanto tale*, il suo senso o la sua verità. È qui che si formano i nodi, i paradossi e le

---

<sup>445</sup> Il verbo “*fictionner*” è molto raro in Francese. Esso indica il mettere in finzione, il figurare nel senso di modellare materialmente qualcosa. In seguito Nancy accennerà al fatto che l'incrocio tra figurazione e finzione poggia sulla densità semantica del latino *figo*.

<sup>446</sup> J.-L. Nancy, *L'altro ritratto*, catalogo della mostra, cit., p. 18.

<sup>447</sup> Ivi, p. 19.

contraddizioni: nell'assenza che costituisce il tratto fondamentale della presenza rappresentata si incrociano l'assenza della cosa (pensata come l'originale, la presenza reale e la sola valida) e l'assenza *dalla* cosa murata nella sua immediatezza, quello che ho già chiamato l'*absenso*, il senso in quanto, per l'appunto, non è una cosa<sup>448</sup>.

Ciò che accade per il ritratto vale anche per l'immagine e per l'arte in generale, su questo Nancy insiste più volte fino a dire che il ritratto è *l'assoluto dell'immagine*<sup>449</sup>, che tutta l'arte visuale è «ritratto» nella sua totalità, che ogni dipinto (disegno, foto) è metafora del ritratto.

...i ritratti sono una sorta di immagine dell'immagine in generale... Ogni immagine ha qualcosa del "ritratto", non perché riproduca i tratti di una persona, ma perché *trae* (è il valore semantico etimologico della parola), *estrae* qualcosa, un'intimità, una forza....<sup>450</sup>.

Il ritratto non fa che seguire la logica della *mimesis* non imitativa, a cui Nancy ha avuto modo di fare cenno nei suoi studi precedenti. È anche vero però che il ritratto, come non mai, rende chiaro il senso della rappresentazione come un indietroggiamento del modello, il suo ritirarsi proprio nel momento in cui presenta l'*autos* al posto dell'*in sé* ideale. Un *autos* che differisce dall'*in-sé* presentandosi come *altro*. Sotto questo aspetto occorre considerare che ogni ritratto è un autoritratto e dunque « la rappresentazione... suppone sotto ogni aspetto ciò che bisogna chiamare una *autotelia*, una finalità posta nell'*auto* o nel se stesso ».

*Autos* è ciò che sopraggiunge quando gli dei, ovvero gli *altri*, si sono ritirati e non fanno più da referenti... *Autos* sopraggiunge esattamente nello spazio e nel movimento di questo ritiro.

Lo stesso che si mostra nel ritratto è ogni volta l'*altro del* suo modello, ma anche l'*altro di sé*. Ciò che è essenziale alla *mimesis* non sta nella riproduzione in una forma ma nel fatto di « cercare nell'uomo e nel mondo la testimonianza dell'enigma (mistero, divinità, forza, sacralità) »<sup>451</sup>.

---

<sup>448</sup> J.-L. Nancy, "La rappresentazione interdotta", in *I tre saggi sull'immagine*, cit., p. 68.

<sup>449</sup> Nancy prende questa formula da J.-C. Bailly, *Le Champ mimétique*, Seuil, Paris 2005, p. 45.

<sup>450</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L'immagine-il distinto*, cit., p. 35.

<sup>451</sup> J.-L. Nancy, *L'altro ritratto*, p. 24.

La *mimesis* non “figura” gli dei “sotto apparenze” umane: essa fa venire la presenza divina in un apparire che è quello dell’uomo<sup>452</sup>.

A tal proposito ne *Le Muse* Nancy dedicava una nota allo *Ione* di Platone ed in articolare al passo in cui l’autore parla di quella “forza divina” che s’impadronisce della mente del poeta *presentandosi* attraverso di esso:

in effetti, non per scienza compongono i loro carmi, ma per una forza divina, perché, se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene anche di tutte le altre. E il dio toglie loro la mente e si serve di loro come di ministri, così come fa con i vati e con i profeti, perché noi ascoltandoli, possiamo comprendere che non sono essi che dicono cose tanto mirabili, dal momento che la loro mente non è in loro, ma che è il dio stesso che le dice, e parla a noi attraverso loro<sup>453</sup>.

Lo stesso Platone, in tal luogo, rievoca un significato di *mimesis* che fa richiamo ai misteri del culto dionisiaco<sup>454</sup>. La *mimesis* dunque mette in opera una presentazione e non una rappresentazione, non c’è *techne* nell’esecuzione del poeta, non c’è dipendenza tra ciò che si deve poetare e la sua rappresentazione. E lo stesso è ciò che accade, dice Nancy, per la divinità degli dei greci che è pienamente esposta nelle loro statue, le quali « non rappresentano la divinità ma la presentano, oppure sono esse stesse questa divinità »<sup>455</sup>.

Tutto ciò per continuare a dire che la *mimesis* non deve più nulla a nessuna sorta di modello, non deve più modellarsi su nulla, in questo senso il ritratto « sembra voler oltrepassare la *mimesis* »<sup>456</sup>.

Se l’immagine è presenza di un’assenza, allora il ritratto, immagine assoluta, è presenza dell’assenza essenziale, di un’assenza così essenziale che essa disorienta la propria immagine, la fa a volte esplodere, a volte affondare, a volte vacillare,

---

<sup>452</sup> Ibidem.

<sup>453</sup> Platone, *Ione*, 534 c-d, tr. it. di G. Reale, testo greco a fronte, Bompiani, Milano 2001.

<sup>454</sup> L’origine del termine *mimesis*, come testimonia lo stesso Platone, è dunque connessa inizialmente alle attività rituali del sacerdote, tra le quali la danza, la musica, legate al culto di Dioniso. Sulla questione della *mimesis* in Platone si veda E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, Mondadori, Milano 2010, pp. 253-245.

<sup>455</sup> J.-L. Nancy, *L’altro ritratto*, catalogo della mostra, cit., p. 25.

<sup>456</sup> Ivi, p. 48.

sbigottire o spaventarsi – ma in questo modo facendo giungere l'inesauribile novità del sempre più altro<sup>457</sup>.

#### *II.4. Il suono: risonanza della forma*

*Bisogna chiudere gli occhi e rinunciare alla bocca,  
restare muti, ciechi, abacinati:  
lo spazio integralmente scosso che ci tocca  
non vuole del nostro essere che l'udito.*  
Rainer Maria Rilke, Gong.

Il titolo, nonché l'oggetto stesso di questo paragrafo che sembra trasportarci lontano dalle tematiche sinora affrontate, cioè quelle principalmente dedicate alla questione dell'immagine, in realtà non fanno che proseguire sulla stessa linea sinora tracciata. Il ritratto, l'immagine e il sonoro "risuonano" l'uno nell'altro andando a creare una sostanziale comunicazione tra la pluralità delle arti. Riportiamo le essenziali parole di Nancy a riguardo:

Le arti si toccano, non smettono di sfiorarsi, di stringersi le une contro le altre e, così facendo, di penetrare un poco le une nelle altre (si sente qualche cosa in un dipinto, si vede qualcosa in una musica...) <sup>458</sup>.

Una particolare relazione lega l'immagine al suono e ciò Nancy viene ad argomentarlo proprio nel saggio *L'immagine: mimesis e methexis*, di cui ci siamo occupati poco sopra. In questo breve scritto il filosofo espone il senso dell'immagine servendosi di parole quali suono, eco, risonanza, brusio, fruscio, ritmo ed evocazione (in quanto "nuovo elemento di risonanza"<sup>459</sup>).

---

<sup>457</sup> Ivi, p. 49.

<sup>458</sup> J.-L. Nancy, *Le muse*, cit., p. 15.

<sup>459</sup> J.-L. Nancy, "L'immagine: *mimesis e methexis*, cit., p. 25.



In effetti il ritratto parla, sta già parlando e ci parla a partire dalla sua privazione di parola. Esso ci fa udire un parlare che viene prima o dopo la parola, il parlare del venir meno della parola...Nell'immagine il visivo e il sonoro si spartiscono l'un l'altro le loro valenze, si comunicano i loro accenti<sup>460</sup>.

Nancy evoca inoltre una "sonorità dei colori"<sup>461</sup> per la quale "non ci si può fermare al visivo, non più che all'uditivo"<sup>462</sup>.

Il filosofo della comunità non trascura alcun ambito del sensibile<sup>463</sup>, dedicando al suono un testo intitolato *All'ascolto*<sup>464</sup>. Anche in questo scritto appare con una certa evidenza la critica all'esigenza rappresentativa del pensiero logico-

---

<sup>460</sup> J.-L. Nancy, "L'immagine: *mimesis e methexis*, cit., p. 14.

<sup>461</sup> L'avvertita esigenza di una contaminazione tra suono, colore e movimento – senza voler risalire oltre – si riscontra già ad inizio Novecento e, in particolar modo, in autori come A. Schönberg e W. Kandinsky. Si veda, in particolare, A. Schönberg e W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, tr. It. di M. Torre, a cura di J. Hahl-Koch, Einaudi, Torino 1988. Questo punto è stato messo in evidenza da Lisciani Petrini proprio nella sua Introduzione al testo di Nancy *All'ascolto*, cfr. le pagine IX-XI.

<sup>462</sup> J.-L. Nancy, "L'immagine: *mimesis e methexis*, cit., p. 27.

<sup>463</sup> Nancy ne *Il senso del mondo* afferma che è dal registro sonoro che trae origine la parola *aisthesis*, e non potrebbe essere altrimenti data la relazione imprescindibile tra il sentire e la musica. Cfr. J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., p. 108.

<sup>464</sup> A questo scritto nancyano furono dedicate delle pagine della rivista «aut-aut», n. 316-317 (Il Saggiatore, Milano 2003). In esse lo studio di Nancy apparve quasi controverso almeno per queste specifiche ragioni: la strana omissione nelle pagine del filosofo di un nome come Pierre Boulez, il fatto che Nancy mancasse di originalità dato che lo stesso tema è stato ampiamente affrontato nel corso di tutto il Novecento e il privilegio accordato da Nancy al suono in generale piuttosto che alla singola voce. Riguardo alla prima delle ragioni così scrive A.M. Morazzoni riferendosi a Nancy: "il gesto dell'autore suona come un sasso buttato nello stagno da una mano che si ritrae. Il volume è percorso da riferimenti che risultano ermetici in quanto viene da chiedersi se Nancy sappia e non dica, oppure voglia lanciare una sfida ai musicologi come pure ai filosofi, oppure abbia deliberatamente scelto uno stile allusivo. Per esempio, colpisce che un autore francese non nomini Pierre Boulez – nune tutelare della composizione, della direzione, dell'organizzazione musicale nazionale – e non gli porga omaggio come fanno tutti (o quasi) gli intellettuali francesi appena sfiorano temi musicali o vi si accostano, sull'esempio di Foucault e di Deleuze....colpisce anche la selezione della letteratura citata, dove non si incontrano riferimenti alle opere teoriche, agli scritti e alle conferenze dei protagonisti della scena musicale internazionale, ma prevalgono i nomi di autori francesi, tutti della generazione successiva a quella di Boulez", in A.M. Morazzoni, "Nei margini musicali dell'ascolto", «aut-aut», n. 316-317, cit., p. 85. In merito alla seconda critica così afferma P.A. Rovatti: "... Nancy lancia un messaggio filosofico che dispone già di un'ampia e non marginale cassa di risonanza nel pensiero del Novecento. Il progetto che vi si costruisce è quello di una fenomenologia dell'ascolto come critica di ogni metafisica della rappresentazione dell'immagine. Ma noi viviamo nel mondo della rappresentazione e dell'immagine. Questa cosiddetta metafisica con tutte le sue variazioni resta la nostra metafisica che nessuna pratica dell'ascolto è in grado di sopprimere o di togliere come si dirada un'illusione", in "Cerchiamo tutti un occhio che ascolti", «aut-aut», cit., p. 95. Infine A. Cavarero: "Se la strategia era quella di opporsi a coloro che hanno occhi solo per l'universalità astratta dell'idea, perché, infatti, non ascoltare l'unicità delle voci invece che il suono in generale? Perché il sonoro invece che il vocale?...dopo tutto, tematizzare l'udibile, invece che l'intelligibile, risulta una scelta filosoficamente originale e interessante. Non si può però fare a meno di notare che l'udibile, così tematizzato, finisce per assumere proprio i caratteri...di quell'intelligibile a cui si oppone", in "L'orecchio di Nancy", «aut-aut», cit., p. 75.

filosofico, che da Platone in poi ha appiattito il sapere sulla vista, trascurando la dimensione dell'udito. Già in *Corpus* Nancy chiedeva:

Perché c'è questo, la vista, e non invece qualcosa che confonde il vedere e l'udire?<sup>465</sup>

È ancora Nancy che trova una ragione ben precisa nell'avvenuta prevaricazione della vista rispetto all'udito accordata dalla tradizione filosofica:

Vi sarebbe, quantomeno tendenzialmente, più isomorfismo tra il visivo e il concettuale, se non altro per la ragione che la *morphé*, la "forma" implicata nell'idea di "isomorfismo", è immediatamente pensata o afferrata nell'ordine visivo<sup>466</sup>.

La tradizione filosofica ha privilegiato la sfera visiva a discapito di quella acustica perché la prima è quella più adatta alla vera conoscenza custodita nella forma ideale, sempre stabile e perciò sicura, terreno fermo di ogni stabile fondamento. Il sonoro, al contrario, evoca una forma mobile e mai ferma delle cose, esso è secondo Nancy ciò che "trascina via la forma"<sup>467</sup>, per cui non può stabilirsi come valido strumento di conoscenza. La musica, è scritto ne *Il senso del mondo*, è "un'arte al di là della significazione"<sup>468</sup> ed espone sempre all'ascolto di qualcosa di diverso dal senso, nel suo senso significante, lo eccede in ogni modo lasciandoci sospesi *sulla soglia*, ai confini di ciò che si apre alla sospensione del senso.

La soglia di questo al di là è il punto critico per eccellenza di ogni accesso del senso: si può sempre di nuovo passare ad una "sovrasignificazione" ineffabile (ma sonora, vocale o evocatoria), si può anche trattenersi sulla soglia come sull'apertura insignificante del senso<sup>469</sup>.

Mentre la vista ha dinanzi a sé chiaramente l'oggetto del suo sapere, l'udito insegue il sonoro che nel suo risuonare non è mai davanti, ma sempre e nel medesimo tempo "davanti dietro e fuori dentro". Se l'occhio vive di un sapere

---

<sup>465</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 28.

<sup>466</sup> J.-L. Nancy, *All'ascolto*, cit., p. 6.

<sup>467</sup> Ibidem.

<sup>468</sup> J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., p. 108. Riguardo a questa citazione occorre dire che Nancy la mutua da P. Lacoue-Labarthe e precisamente dal suo *Musica ficta*, Bourgois, Paris 1991, p. 263.

<sup>469</sup> Ibidem.

faccia a faccia che “è già là”<sup>470</sup>, l’orecchio tende ad “una presenza che arriva”<sup>471</sup>. Dunque per riscattare la dimensione dell’udito Nancy apre le prime pagine del suo libro con una serie di interrogativi attorno all’inconciliabile differenza venutasi a creare “tra presenza visiva e penetrazione acustica”<sup>472</sup>. Si tratta di un breve scritto che, come è solito nei lavori del filosofo, si mostra straordinariamente denso ed in questo caso ciò risulta evidente dal fatto che Nancy partendo dall’argomentazione sull’ascolto estende l’oggetto del suo studio non soltanto al suono, alla musica, al ritmo e al timbro, ma al ripensamento delle cruciali questioni del soggetto, del corpo e della *mimesis* (come esposizione).

L’ascolto rispetto alla visione si accorderebbe meglio al senso possibile delle cose, al senso della *forma formans*, al senso della nascita come apertura di una forza sempre rinnovata e mai fissata in un oggetto, un’opera, un’idea.

...il suono erode la presenza, allontanandola da se stessa e facendola risuonare in un’intima lontananza in cui si perdono le linee di fuga di ogni presenza<sup>473</sup>.

L’ascolto asseconda la modalità del rinvio che in quanto tale rimanda altrove, verso un senso “presente al di là del suono”<sup>474</sup> e allo stesso tempo ci trattiene sul bordo del senso, di un “senso risonante”. Il senso ed il suono hanno in comune proprio questo rinvio che tende la presenza al di là di sé, per la qual cosa non si lascia rappresentare e non lascia al soggetto lo spazio/tempo necesario per potersene appropriare alla maniera di un colpo d’occhio. Essere tesi all’ascolto significa far risuonare il suono in me, nel momento stesso in cui si propaga fuori, nello spazio. È per questo che lo scritto di Nancy si rivela come un’indagine sul soggetto/corpo (sul suo dentro/fuori) e contemporaneamente come un’interrogazione sul senso dell’ascolto. È la transitività tra dentro e fuori ciò che passa attraverso il suono. Nella transitività tra il dentro e il fuori il soggetto fa esperienza della sua particolare posizione ai “limiti” del senso, né dentro (perché ciò significherebbe l’appropriazione del senso stesso) né fuori (perché ciò indurrebbe la tensione al raggiungimento di una finalità significativa). Ricordando

---

<sup>470</sup> J.-L. Nancy, *All’ascolto*, cit., p. 24.

<sup>471</sup> Ibidem.

<sup>472</sup> Cfr. Ivi, pp. 6-7.

<sup>473</sup> J.-L. Nancy, “L’immagine: *mimesis e methexis*, cit., p. 14.

<sup>474</sup> Ivi, p. 12.

la fondamentale importanza che Nancy accorda alla *methexis*, secondo la quale, nell'esperienza estetica di un qualsiasi fruitore dell'arte, avviene una partecipazione, quasi nei termini di un contagio, a ciò che l'arte presenta, possiamo, senza dubbio, affermare che l'ascolto ovvero il tendere l'orecchio al suono è "tendenzialmente metessico"<sup>475</sup>, protende al rinvio simbolico mentre la visione "sta dalla parte di una cattura immaginaria"<sup>476</sup>.

Nel caso del suono, qualcosa dello schema teorico e intenzionale regolato sull'ottica vacilla. Ascoltare significa entrare in quella spazialità dalla quale, *nello stesso tempo*, sono penetrato: poiché essa si apre in me tanto quanto attorno a me, e a partire da me tanto quanto verso di me: si apre in me così come fuori di me<sup>477</sup>.

Attraverso l'orecchio il suono si propaga a tutto il corpo ed è già questo a segnalare la differenza sostanziale con l'organo visivo. Il sonoro colpisce senza che si possa scegliere di non sentire, "le orecchie non hanno palpebre" ed il suono penetra nel nostro corpo suonando all'esterno, risuonando all'interno, "rimbalzando" tra interno ed esterno, dentro e fuori.

Cavarero, in un saggio dedicato al testo nancyano in questione, mette in evidenza che "la «risonanza» consente a Nancy di recuperare il tema del sé, e persino del soggetto...ciò avviene mediante una strategia teoretica che applica il senso della sonorità in generale – ossia della «risonanza» come rinvio – alla questione del sé"<sup>478</sup>. La risonanza ed il suo rinvio sono le parole che compaiono più sovente nel testo *All'ascolto*, non solo per tentare una riconfigurazione del soggetto, al di là di ogni stabile categoria, ma del senso stesso del mondo. La struttura del sé viene definita come la forma di un rinvio che è infinito in quanto rinvia a ciò che non è niente al di fuori del rinvio. "Il soggetto risuona, è risonanza, in quanto è lo scavarsi di un vuoto, di una cavità che, se non può isolarsi in un interno separato e protetto, impedisce a sua volta all'esterno di risolversi in pura exteriorità, di esplicitarsi totalmente"<sup>479</sup>.

---

<sup>475</sup> Ivi, p. 18.

<sup>476</sup> Ibidem.

<sup>477</sup> Ivi, p. 23.

<sup>478</sup> Cfr. A. Cavarero, "L'orecchio di Nancy", in «aut-aut», n. 316-317, cit., p. 70.

<sup>479</sup> G. Berto, "La risonanza del soggetto", in «aut-aut», n. 316-317, cit., p. 79.

“La risonanza è un’oscillazione, una vibrazione, una pulsazione, nel cui movimento si fa sentire qualcosa che non può dirsi nella forma di un concetto o di un significato: una ritrazione, un’irrapresentabilità, un silenzio, che però non sono insensati, ma anzi animano il fenomeno e il discorso, impediscono a queste dimensioni di irrigidirsi e quindi di precipitare nell’insensatezza...della verità come cancellazione del segreto e della singolarità. L’ascolto è fondamentalmente la capacità di avvertire questa risonanza, di tendere l’orecchio a quel che non può darsi nella modalità dell’oggetto, del concetto, perché svanisce ogni volta che viene afferrato, tradotto in definizioni o in regole”<sup>480</sup>.

Essere in ascolto è per Nancy “essere allo stesso tempo fuori e dentro”. Anche attraverso l’evento musicale si va dunque riconfigurando la relazione tra il soggetto e il proprio corpo e tra il sé e l’altro. Noi siamo perciò “raccolti nel nostro corpo e insieme riversi all’esterno di esso, completamente esposti-a e attraversati-da l’ambiente sonoro circostante. Qualcosa che rimescola, così, alla radice ogni concetto biunivoco e bi-identitario di relazione, di cum-essere, di cum-unione comunione, per fare invece di ogni relazione, di ogni «cum» piuttosto il «fra» che unisce/divide, in una sorta di reciproco riverbero speculare, i poli medesimi della relazione, ma in ciò stesso aprendo(li) e facendo(li) spazio”<sup>481</sup>.

L’ascolto produrrebbe così la spartizione di un dentro/fuori, divisione e partecipazione, sconnessione e contagio. “Qui il tempo di fa spazio” – fa cantare Wagner nel *Parsifal*<sup>482</sup>.

Ciò che risulta degno di rilievo lo scrive in una nota del suo saggio dedicato a Nancy Lisciani Petrini: “la musica - in Nancy - si rivela arte capace di mostrarci in filigrana la cifra della «comunità» nel nostro tempo e come essa vada profondamente ripensata”<sup>483</sup>.

Non a caso l’autrice mette in relazione l’operazione ontologico-etico-politica di Nancy e le pagine dedicate al suono, alla musica. In tal modo accade che la tesi ontologica dell’essere-con tematizzata nelle pagine di *Essere singolare plurale* ha

---

<sup>480</sup> Ibidem.

<sup>481</sup> E.Lisciani Petrini, “quella voce «che s’effonde...di selve e d’onde»”, in «aut-aut», n. 316-317, cit., p.65.

<sup>482</sup> J.-L. Nancy, *All’ascolto*, cit., p. 25.

<sup>483</sup> Ibidem.

la sua “risonanza” nel testo *All’ascolto*. “Da questi pochi spunti tematici, interni e quindi enucleabili da una problematica del suono e dell’ascolto, si vede bene come essa possa entrare in emblematica congiunzione con alcuni dei vettori fondamentali del più ampio discorso filosofico di Nancy – e spiega la sua non casuale attenzione per il fenomeno sonoro in genere, nel quale egli trova, si potrebbe dire, la cifra «risonante» della propria visione delle cose”<sup>484</sup>.

È proprio su questa sostanziale comunicazione tra le diverse sfere del sapere che il nostro lavoro insiste sin dalle prime pagine, radicalizzando però l’importanza della questione dell’arte in seno alle diverse tematiche affrontate da Nancy. Ciò viene ancora una volta confermato in questo luogo in cui Nancy si serve di questioni riconducibili ai temi dell’arte per interrogarsi sulle problematiche relative al soggetto e alla comunità. Il testo sull’ascolto segue, in tal senso, lo stesso nucleo teorico che abbiamo riscontrato ogni qualvolta Nancy affronti la questione del ritratto: la posizione della domanda intorno a ciò che il soggetto è e il tentativo di risposta che il filosofo trova soltanto nel suo costante riferirsi all’arte nelle sue diverse forme. Ma diremo di più considerando che solo nel ritratto e solo in ascolto l’essere-con si avverte esposto a tal punto da “sentirsi” nudo:

il ritratto mette in luce la struttura del soggetto: la sua sub-gettità, il suo essere-sotto-di-sé, il suo essere-dentro-di-sé, di conseguenza al di fuori, dietro o davanti<sup>485</sup>.

Il suono proprio come il ritratto “è completamente davanti dietro e fuori dentro”<sup>486</sup>, espone il soggetto tra il dentro e il fuori, il dietro e il davanti. Diremo allora che è propriamente *in immagine* e *in ascolto* che il corpo giunge ad essere “corpo esposto”.

Accade - in Nancy - come se ogni grande questione tramandata dalla tradizione filosofica, o innescatasi nel suo stesso pensiero, per essere indagata nel suo proprio intimo debba servirsi di un pensiero che chiede il contagio, senza antidoto, con il sapere delle arti. E se provassimo a leggere l’opera di Nancy proprio nei termini di questa contaminazione per cui il pensiero, una volta infetto, non riesca

---

<sup>484</sup> E.Lisciani Petrini, “*quella voce «che s’effonde...di selve e d’onde»*”, cit., p. 65.

<sup>485</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 14.

<sup>486</sup> J.-L. Nancy, *All’ascolto*, cit., p. 23.

più a tornare alla via salutare/sicura del pensiero logico-razionale? Il contagio col sensibile ha provocato effetti irreversibili sino a condurre il nostro autore a non saper/poter più fare a meno delle arti. Non è un caso, ed anzi è sintomatico, che uno dei suoi ultimissimi progetti, da quanto esaminato precedentemente, è stato “la cura” della mostra dal titolo *L'altro ritratto*. Il testo scritto in occasione di questa mostra proponeva – ancora – il modello della *mimesis inoperosa*: l'esposizione. Questo modello non-modello di Nancy seguito in tutta la sua opera è proprio questo e, a ben vedere, esso è applicabile ad ogni ambito di pensiero proposto da Nancy. Proseguendo e avanzando su quella linea tracciata sin dalle premesse di questo lavoro, affermiamo che il modello di una *mimesis inoperosa* (*mimesis* senza modello-esposizione) che Nancy non può che prendere dall'arte è la formula che ha dato vita agli originali studi sulla comunità (sul pensiero di «noi»), sul soggetto cartesiano, sulla decostruzione del cristianesimo, sulla pluralità delle arti.

Nel singolare plurale delle arti “il singolare” è proprio la *mimesis inoperosa* che funge da *forma formans* alla pluralità delle arti e del pensiero stesso.

*Al di là...non resterebbe fuori musica neanche l'attestazione silenziosa dell'essere-posto-qui delle pietre: ci sarebbe ancora, di già, fruscio di mondo, scricchiolii, crepitii, rumori “di fondo”, rumori senza rumore, oppure solamente uno stupore minerale che è ancora sorpresa di mondo*<sup>487</sup>.

---

<sup>487</sup> J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., p. 110.

## II.5. Il cinema: un'etica dello sguardo

*Occorre restringere il punto di vista sulle immagini,  
non omettere nulla di quella che è la sostanza dell'immagine,  
foss'anche solo per interrogarsi sulla funzione formale  
di una zona in cui "non si vede nulla"...  
e simmetricamente bisogna allargare il punto di vista  
fino a restituire alle immagini l'elemento antropologico  
che le mette in gioco.*

Georges Didi-Huberman, *Le immagini malgrado tutto*.

In occasione di un progetto editoriale, promosso da i «Cahiers du cinema», che prevedeva il commento di cento autori ad altrettanti film della storia cinematografica del Novecento, fu proposto a Nancy di scrivere un testo su di un film a sua scelta. La scelta cadde su *E la vita continua*<sup>488</sup> di Abbas Kiarostami. In seguito, la pubblicazione saltò per motivi finanziari e Nancy ebbe la possibilità di ampliare il suo commento per farne oggetto di un volume dal titolo *L'evidenza del film. Abbas Kiarostami*. Scrivere sul cinema di Kiarostami ha fornito, ancora una volta, a Nancy la circostanza per continuare a riflettere sull'immagine, lo sguardo e il ruolo dello spettatore. Questi tre elementi vengono indagati sempre dal punto di vista di una teoria dell'esposizione a cui i film di Kiarostami ben si prestano. Le scene che si susseguono nei suoi film sono immagini, spesso incorniciate dal

---

<sup>488</sup> Film del 1992. Per un'inquadramento complessivo dell'opera di Kiarostami si vedano i seguenti volumi: A. Barbera, E. Resegotti (a cura di), *Kiarostami*, Electa, Milano 2003; M. Dalla Gassa, *Abbas Kiarostami*, Le mani, Recco 2000; M. Della Nave, *Abbas Kiarostami*, Il Castoro, Milano 1998; A. Kiarostami, M. Ciment, *Abbas Kiarostami: photographies, photographs, fotografie. Trente questions à Abbas Kiarostami par Michel Ciment*, Hazan, Paris 1999; B. Roberti (a cura di), *Abbas Kiarostami*, Dino Audino Editore, Roma 1996; A. Bergala, *Abbas Kiarostami, Cahiers du cinéma*, Paris 2004; Ishaghpuor, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Circé, Belval 2007; per un'analisi più prettamente estetica si vedano P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999, p. 101-119; *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, a cura di P. Montani, Carocci, Roma 2004, pp. 293-299; P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, pp. 118-119;; D. Cecchi, *Abbas Kiarostami. Immaginare la vita*, Ente dello spettacolo, 2013.



famoso finestrino<sup>489</sup> dell'automobile, che riprendono una "presenza reale", l'evidenza quasi monotona di una vita che scorre e non va da nessuna parte, di un'automobile che prosegue il suo cammino senza meta prestabilita. Non accade nulla di determinato in questi film<sup>490</sup>, le immagini vengono svuotate di qualsiasi rimando ad un senso significativo, *espongono* semplicemente una realtà, privata del suo rinvio ad una finalità prevedibile e rassicurante. Presentano l'evidenza che trova la sua dimora nella nudità degli eventi. Ma proprio perché prive di ogni abito decorativo, narrativo<sup>491</sup>, illustrativo le immagini di questi film s'impongono con una certa violenza.

Io credo che l'immagine sia violenta di per sé perché si impone subito con la sua sola presenza, in tutta la sua verità. Perché la violenza è sempre questo: la violenza è sempre una verità che non si dimostra, che non si argomenta, ma che si impone in un colpo solo<sup>492</sup>.

Negli stessi anni Nancy dedicava un saggio, divenuto tra i più conosciuti, alla relazione tra verità, immagine e violenza. Il testo in questione s'intitola *Immagine e violenza* e, in tal luogo, ritroviamo un'esemplare definizione di ciò che per il filosofo significa violenza: "La violenza non entra in un ordine di ragioni, né in una composizione di forze in vista di risultato"<sup>493</sup>. È questo ciò che accade nei film di Kiarostami, non vi sono ragioni in vista di un fine da raggiungere, c'è il costante corso della vita "che continua malgrado tutto, malgrado il lutto e la catastrofe"<sup>494</sup>, c'è la vita "nella sua evidenza *presentata o offerta*"<sup>495</sup>, senza garanti né sostegni ideali e perciò stesso una vita violenta:

---

<sup>489</sup> Su questo punto vedi AA.VV., *Il mondo dal finestrino. Il cinema di Abbas Kiarostami*, Edizioni della Battaglia, Palermo 2002.

<sup>490</sup> I Film a cui Nancy fa riferimento nel corso di questo testo sono: *Dov'è la casa del mio amico?* (1987), *Close up* (1990), *E la vita continua* (1992), *Sotto gli ulivi* (1994), *Il sapore della ciliegia* (1997), *Il vento ci porterà via* (1999). Le scene e le ambientazioni cambiano completamente negli ultimi film di Kiarostami, in particolare ci riferiamo a *Copia conforme* (girato in Italia, ad Arezzo e Lucignano; 2010) e *Qualcuno da amare* (girato in Giappone; 2012).

<sup>491</sup> Nella "Conversazione tra Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy" così si esprime Kiarostami a proposito della narrazione: "Io non sopporto il cinema narrativo. Esco dalla sala. Più racconta una storia e quanto meglio lo fa, più grande diventa la mia resistenza", in J.-L. Nancy, *L'evidenza del film...*, cit., p. 67.

<sup>492</sup> J.-L. Nancy, *Conversazione con Jean-Luc Nancy*, in "Appendice" a J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, cit., p. 100.

<sup>493</sup> J.-L. Nancy, "Immagine e violenza", in *Tre saggi sull'immagine*, cit., p. 10.

<sup>494</sup> J.-L. Nancy, "E la vita continua", in *L'evidenza del film*, cit., p. 39.

Violenza è il nome ambivalente di ciò che si esercita senza avere garanti e responsabili dietro di sé: ciò che definisce, con tutta la sua problematicità, l'*habitus* o addirittura l'*ethos* del nostro mondo che non ha altro mondo dietro di sé<sup>496</sup>.

Ciò che accade è una verità *dispiegata*, quella verità che - ricorda Nancy - sin dal suo sorgere si è manifestata come un'insorgenza violenta (la luce accecante che colpisce in pieno volto il prigioniero del mito platonico della caverna). La relazione tra immagine e violenza consiste in questo: "non esiste immagine senza che si laceri un'intimità chiusa o un'immanenza non dischiusa"<sup>497</sup>.

Ma c'è una differenza tra la violenza reale e la violenza dell'immagine. La prima accade senza che si possa far nulla: se si riceve un colpo lo si riceve e basta; la violenza dell'immagine è, invece, una "violenza senza violenza" e consiste in questo:

che la rivelazione non abbia luogo e resti imminente. Che essa riveli che non c'è niente da rivelare. La violenza violenta – e che violenta – rivela invece e crede di rivelare assolutamente. L'arte non è un simulacro o una forma apotropaica che ci proteggerebbe da una violenza insopportabile. È proprio il sapere che non c'è niente da rivelare, neanche un abisso, e che il senza fondo non è il baratro di una conflagrazione, ma l'imminenza infinitamente sospesa su di sé<sup>498</sup>.

la violenza dell'immagine è ben diversa poiché essa attende che la si guardi, la si giudichi e "aspetta una proposta"<sup>499</sup>,

sono rinviato a dare un mio parere su questa immagine e a riceverne l'effetto e a rispondere a tale effetto; sono collocato nella situazione di rispondere, e si possono porre molte domande, e si può scegliere di analizzare come le immagini esercitino la loro violenza, sia che lo facciano attraverso l'inquadratura o il montaggio, o in molti altri modi; la scelta della pellicola, la scelta di una certa esposizione, tutto contribuisce a costituire una certa violenza dell'immagine<sup>500</sup>.

---

<sup>495</sup> Ivi, p. 40.

<sup>496</sup> J.-L. Nancy, "Immagine e violenza", in *Tre saggi sull'immagine*, cit., p. 16.

<sup>497</sup> Ivi, p. 25.

<sup>498</sup> Ivi, p. 28.

<sup>499</sup> J.-L. Nancy, *Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 100.

<sup>500</sup> Ivi, p. 101.

La violenza reale e quella dell'arte (la violenza dell'immagine) differiscono e non perché l'arte sia una finzione “ma al contrario perché tocca il reale – che è senza fondo – mentre il colpo è subito il suo proprio fondo”. Saper distinguere tale differenza rimane il compito dell'arte che consiste essenzialmente nella “responsabilità di saper discernere tra un'immagine senza fondo e un'immagine che è solo un colpo”<sup>501</sup>. L'immagine senza fondo chiama dunque in causa lo spettatore, colui che ha il dovere di riflettere, immaginare, attraversare l'indeterminatezza di una pellicola che non fa che scorrere, continuare senza fine/finale determinato. Lo stile quasi documentaristico della maniera di girare del regista farebbe pensare ad un'assenza del montaggio, tecnica che non è però assente, ma ridotta al minimo, un «montaggio della verosimiglianza»<sup>502</sup> che “prevede un intervento accurato e incisivo sulle immagini attraverso un'operazione che elimini tutte le incongruenze, che faccia risultare l'azione filmica in tutto e per tutto corrispondente alla realtà, così come il nostro senso comune la rappresenta. Potremmo dire che si tratta di un montaggio il quale, in omaggio al vecchio adagio secondo cui *ars est celare artem*, tende a nascondere tutti i procedimenti necessari alla costruzione della narrazione cinematografica”<sup>503</sup>. Anche Nancy si esprime su questo aspetto dell'uso del montaggio in Kiarostami (relativamente al film *E la vita continua*), che sembra quasi irrilevante se non fosse che “le scene sono troppo precise per essere prese dal vivo: tutto ha l'aria di un reportage, ma tutto indica con evidenza che è la finzione di un documentario (Kiarostami infatti ha girato molti mesi dopo il terremoto) e che si tratta piuttosto di un documento sulla «finzione»: non nel senso dell'immaginazione dell'irreale, ma nel senso preciso della tecnica o dell'*arte* di costruire immagini”<sup>504</sup>.

L'uso ridotto del montaggio sembra volto a fornire allo spettatore l'opportunità di guardare gli eventi che scorrono lentamente e senza meta, inducendo a riflettere sulle immagini, lasciando la possibilità di immaginare la prosecuzione della vita oltre i confini del film. Il campo lungo che va a chiudere due film esemplari, *E la*

---

<sup>501</sup> Cfr. J.-L. Nancy, “Immagine e violenza”, cit., p. 26.

<sup>502</sup> D. Cecchi, *Kiarostami. Immaginare la vita*, cit., p. 68.

<sup>503</sup> Ibidem.

<sup>504</sup> J.-L. Nancy, *E la vita continua*, cit., p. 46.

*vita continua* e *Sotto gli ulivi*, è adoperato proprio in tal senso: esso sospende il finale, che è da immaginare, da rivolgere allo spettatore e che non risponde e non risolve le questioni poste nella durata del film. Un finale che esorta a pensare che non c'è nient'altro al fuori dello scorrimento delle immagini, di cui ogni possibile senso è da ricercare nell'intervallo tra le immagini, nella tensione tra "l'immagine e il suo fuori campo"<sup>505</sup>

La videocamera di Kiarostami rende lo sguardo attento a cogliere ogni possibile elemento che vada a turbare la continuità di ciò che accade, divenendo così, secondo Nancy, "una scatola di sguardi" che riprende la vita nel suo fluire quotidiano. Il cinema di Kiarostami è "un'arte dello sguardo"<sup>506</sup> che rinvia a nient'altro che al reale stesso, ma oltre la rassicurante contemplazione delle immagini, chiamando lo spettatore a mostrare un "interesse" per quelle immagini. Un interesse che ne va ad "educare" lo sguardo. Si tratta

di un'*educazione* nel senso preciso del termine, che significa «fare uscire da...»: educazione dello sguardo a guardare il mondo, a guardare questo mondo nel quale vive il cinema; sguardo preso per mano e portato in un viaggio che non è iniziatico, che non conduce a qualche segreto, ma che ritorna innanzitutto, a far muovere lo sguardo, a spostarlo, addirittura a scuoterlo, a farlo portare più lontano, più vicino, più esatto<sup>507</sup>.

La funzione educativa confina con il carico "etico" di cui lo spettatore deve portare l'onere. Non a caso, come accade di frequente tra gli autori francesi che prestano attenzione al tema del vedere, il verbo *regarder* viene considerato nel suo doppio significato di guardare e riguardare<sup>508</sup>, avere rispetto. Questo doppio senso viene fatto giocare da Nancy sia nel testo di cui qui stiamo trattando sia ne *Il ritratto e il suo sguardo*:

---

<sup>505</sup> D. Cecchi, *Kiarostami. Immaginare la vita*, cit., p. 50.

<sup>506</sup> J.-L. Nancy, *L'evidenza del film. Abbas Kiarostami*, cit., p. 12.

<sup>507</sup> Ivi, p. 13.

<sup>508</sup> Sulla questione dello sguardo come semplice vedere e come riguardo vedi in particolare Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992; tr. it di C. Arruzza, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma 2008; J. Starobinski, *L'Oeil vivant*, Gallimard, Paris 1961, tr. it. di G. Guglielmi, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975. Quest'ultimo a tal proposito scrive: "...per designare la visione orientata, la lingua francese ricorre alla parola "regard" (riguardo), la cui radice non designa originariamente l'atto di vedere, ma piuttosto l'attesa, la preoccupazione, la guardia, lo sguardo, la salvaguardia, marcati dall'insistenza espressa dal prefisso di raddoppiamento o di iterazione. Riguardare è un movimento che mira a riprendere sotto guardia...per sguardo si deve qui intendere meno la facoltà di raccogliere delle immagini che di stabilire una relazione", pp. 7-8.

“Guardare” significa anzitutto badare [*garder*], *warden* o *warten*, sorvegliare, custodire [*prendre en garde*] e fare attenzione [*prendre garde*]. Avere cura e preoccuparsi. Guardando veglio e (mi) sorveglio: sono in rapporto con il mondo, non con l’oggetto...nello sguardo sono messo in gioco. Non posso guardare senza che *ciò mi riguardi* [*ça me regarde*: si rivolge a me, mi fissa e mi chiama in causa, è affare mio e, come si dice, “non riguarda che me”]<sup>509</sup>.

Guardare significa “aver cura” per le situazioni a cui ci espongono le immagini dei film di Kiarostami, immagini che presentano la vita che continua al di là o al di qua degli eventi catastrofici. Ma guardare significa anche riuscire a riempire quei vuoti che si creano nelle immagini-video, quei vuoti forse appositamente creati dal regista, quei “fuori campo”<sup>510</sup> che lasciano allo sguardo lo spazio/tempo necessario all’*elaborazione* delle immagini, ad uno sguardo che deve prendersi cura di ciò che gli si presenta davanti.

È un cinema, quello di Kiarostami, che chiama in causa lo spettatore senza colpirlo con effetti speciali, ma esponendolo agli effetti reali di *una* vita. Se esso è un cinema che chiede l’attenzione dello spettatore è anche un cinema che chiede e si assume la responsabilità di dare testimonianza di ciò che viene ripreso. Questo è il caso particolare di *ABC Africa*, un film documentario sulle pratiche di prevenzione e recupero dei malati di AIDS in Uganda, un film che si deve guardare per testimoniare, a cui si deve rivolgere uno sguardo che riserva rispetto per ciò che vede. Esso richiede un’etica della testimonianza<sup>511</sup>, un’*etica dello*

---

<sup>509</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., pp. 57-58 e nota 7.

<sup>510</sup> La nozione è presa da P. Montani ed in particolare da *Bioestetica* in cui definisce il «fuori campo» anche come “orizzonte degli eventi contingenti e improgrammabili”, cit., p. 117. Proprio in queste pagine Montani fa cenno al film di Kiarostami *ABC Africa*, di cui afferma “...il fuori campo è lì, in mezzo alla vita (e alla morte) del terzo mondo, ma è anche altrove, in tutto ciò che l’immagine reca con sé come il suo rovescio invisibile e nondimeno presente...”, p. 119. Sull’ampia e articolata nozione di “fuori campo” si veda P. Montani, *Fuori campo. Studi sul cinema e l’estetica*, QuattroVenti, Urbino 1993.

<sup>511</sup> Sul carattere etico della testimonianza si veda in particolare Montani, *Bioestetica*, pp. 109-120. In queste pagine Montani elabora magistralmente la proposta teorica di un’etica della forma che deve farsi carico di “riallacciare il nodo tra etica ed estetica”. Secondo l’autore la particolare regia di Kiarostami (il riferimento è qui ad *ABC Africa*) mostra “come un dispositivo tecnico possa farsi carico di una precisa responsabilità della forma, di un modo di testimoniare che espone i fatti senza alcuna anestetizzazione e insieme, mettendovisi in gioco, ne preserva e ne tutela l’alterità, la dignità e il dolore”, p. 119.

sguardo<sup>512</sup> e, come scrive Nancy, un’“educazione dello sguardo a guardare il mondo”, a guardare la pura *evidenza* del susseguirsi degli eventi che non tendono verso alcun orizzonte sicuro.

Così in *E la vita continua* il film riprende un cammino, quello dell’automobile, che percorre sentieri insicuri. “Il film non fa nulla se non continuare, esso filma una continuazione, quella di una storia...di un percorso...della vita della gente dopo un terremoto”<sup>513</sup>. A tal proposito, una scena memorabile del film riprende un dialogo tra una donna - a cui è morta la figlia a causa del forte sisma avvenuto in Iran - e il bambino protagonista del film:

le dice: “Dio non ama uccidere i suoi bambini”, e la donna gli risponde: “Allora chi è che uccide?”, e il bambino: “Il terremoto”.

Nancy riporta questo breve scambio di battute per affermare ancora una volta l’assenza di ogni fine teleologico-rappresentativo, cui gli eventi che si *dispiegano* nel nostro mondo dovrebbero rinviare.

Il bambino vuole forse dire che non c’è Dio o che, se c’è, non ha a che fare con la realtà, con ciò che accade nel mondo<sup>514</sup>.

“Non c’è luogo *fuori* dal mondo. È a partire da qui che si apre ogni rapporto con le immagini”<sup>515</sup>. Non c’è senso al di là o oltre le immagini e il cinema di Kiarostami è un’occasione affinché finalmente gli occhi si aprano.

Anche la riflessione sul cinema sembra innescare la critica alla tradizione e alla maniera consueta di intendere la rappresentazione come ciò che rimanda ad altro da sé, ad altro significato, che viene messo in crisi perché ciò che è rappresentato è semplicemente l’*evidenza* del presente, del reale che ha in sé il suo senso e non fuori di sé, l’evidenza dell’immagine che prosegue la sua “fuga al di là dei segni”<sup>516</sup>.

---

<sup>512</sup> “Il cinema di Kiarostami...racconta la realtà di cui si nutre alla luce di un’idea della composizione che coincide con un’etica dello sguardo”, L. Venzi, “Abbas Kiarostami”, in *L’estetica contemporanea...*, a cura di P. Montani, cit., p. 293.

<sup>513</sup> J.-L. Nancy, *L’evidenza del film*, cit., p. 41.

<sup>514</sup> Ivi, p. 49.

<sup>515</sup> A. Cariolato, “Prefazione” a J.-L. Nancy, *L’evidenza del film*, cit., p. XIV.

<sup>516</sup> J.-L. Nancy, “Immagine e violenza”, in *Tre saggi sull’immagine*, cit., p. 27.

Evidenza, in francese esiste il verbo *évider*, scavare, svuotare. Quindi, in francese si può dire che l'evidence ha a che fare con il vuoto, è qualcosa quindi che svuota lo spettatore di tutte le mitologie, di tutte le storie e ricomincia, e non ha più né i re, né l'amore, né la guerra, né i crimini, né tutto questo: e allora che cosa c'è? C'è il terremoto, ci sono le persone, e ancora più di questo, ci sono i blocchi di cemento armato ai lati della strada, le macchine, la polvere, e io mi muovo con la mia vettura<sup>517</sup>.

È questo vuoto che rende decisivo il ruolo dello spettatore, colui che deve posizionarsi alla "giusta distanza dall'immagine"<sup>518</sup>, che consiste nella correttezza dello sguardo da indirizzarle. Per questo Nancy farà riferimento alla differenza tra visione e sguardo<sup>519</sup>.

Non si tratta della visione ma unicamente dello sguardo. Il cinema si prospetta molto lontano da una visione che *visiona* soltanto (che guarda per vedere), quest'ultima s'impone come la *messa in potenza di uno sguardo*<sup>520</sup>. Lo sguardo che si prende cura di ciò che guarda, si sarà preso cura del reale: di ciò che resiste all'assorbimento delle visioni (visioni del mondo, rappresentazioni...). "Kiarostami *mobilita* lo sguardo: lo chiama e lo anima, lo rende vigile. Questo cinema è qui innanzitutto e fondamentalmente per *aprire* gli occhi"<sup>521</sup>.

Accade come se il regista non smettesse di istruire lo sguardo dello spettatore aprendogli gli occhi sul movimento del reale, sulle immagini degli eventi che accadono inesorabilmente, sulla vita che passa "in quanto non passa verso nient'altro se non in una morte che fa stranamente, dolorosamente parte di essa

---

<sup>517</sup> Ivi, p. 106.

<sup>518</sup> Cfr. "Conversazione con Jean-Luc Nancy", cit., p. 113.

<sup>519</sup> Interessante a tal proposito è il saggio di S. Petrosino che analizza non soltanto la questione della differenza tra guardare e vedere, ma anche quella della "cura" cui ogni sguardo risponde: "...il diventare guardare del vedere è segno della capacità umana di cogliere accogliendo, cioè lasciando essere, laddove tuttavia un simile lasciare non è mai una forma di diserzione o di indifferenza, ma semmai, all'opposto, è espressione di un interesse e di un'attenzione, di una cura e quindi di un modo, non di tacere, chiudere gli occhi e ritirarsi, ma appunto di rispondere all'avanzare e al risplendere dell'in sé del qualcosa. In questo senso è come se nell'uomo il primato della vista si esaltasse in un vedere chiamato alla misura del guardare, chiamato a diventare un rispondere come sguardo all'appello del risplendere", Silvano Petrosino, "Sulle immagini, o il trionfo dello sguardo sull'occhio", in P. De Luca, *Intorno all'immagine*, Mimesis, Milano 2008, p. 99.

<sup>520</sup> J.-L. Nancy, *L'evidenza del film*, cit., p. 12.

<sup>521</sup> Ivi, p. 11.

tanto quanto la nascita, l'amore, lo spettacolo di una coppa del mondo o le riprese di un film",<sup>522</sup>.

Sono sempre più persuaso del potere di richiamo di quest'immagine, della possibilità che essa dà allo spettatore di entrare profondamente in essa e di farne la propria interpretazione [...]. Il solo mezzo per progettare un nuovo cinema è quello di considerare di più il ruolo dello spettatore. Bisogna progettare un cinema incompiuto e incompleto affinché lo spettatore possa intervenire e riempire i vuoti, le mancanze",<sup>523</sup>.

Comprendiamo bene la scelta di Nancy di dedicare uno scritto al cinema di Kiarostami, che appare come una mera imitazione del reale e che invece ne è il suo incessante movimento, che fugge a qualsivoglia esigenza rappresentativa. Perciò la correttezza dello sguardo da rivolgere ai suoi film consiste in quell'*inoperosità* che non rinvia ad un'idea pre-data, inoperosità di uno sguardo senza progetto, senza intenzione, de-soggettivato. Uno sguardo teso all'attraversamento e all'immaginazione dell'evidenza di una "vita colta sul fatto",<sup>524</sup>.

*Il cinema - la sua tela, la sua membrana sensibile – è teso e sospeso tra un mondo in cui la rappresentazione si incaricherebbe dei segni di una verità, dell'annuncio di un senso o delle garanzie di una presenza a venire, e un altro mondo che si apre sulla propria presenza attraverso uno svuotamento (évidement) in cui si realizza la sua evidenza pensosa*<sup>525</sup>.

---

<sup>522</sup> Ivi, p. 12.

<sup>523</sup> Abbas Kiarostami, "Conversazione tra Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy", cit., pp. 64 e 67.

<sup>524</sup> Cfr. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

<sup>525</sup> J.-L. Nancy, *L'evidenza del film*, cit., p. 37.



## II.6. Foto-Ritratti di città

*La città si delinea in lontananza, contorno di  
tetti, torri, guglie e cupole, dedalo di luci, vapore,  
nel cielo: l'idea di un luogo, di un nome, di una  
maniera di abitare e di passare.*

*La città si apre alla lontananza con porti e piste  
di volo, fiumi, strade, ferrovie, e lontano apre zone,  
terreni abbandonati, strapiombi di autostrade che  
s'immettono nel centro e piani impraticabili.*

*La città si allontana da noi, diventa un'altra  
città, qualcosa di diverso da una città: cerchiamo  
ancora la sua misura, e il sapere necessario per at-  
traversarla e nello stesso tempo allontanarcene.  
Jean-Luc Nancy, *La città lontana*.*

Nel testo *La città lontana*<sup>526</sup>, dedicato a Los Angeles (che diviene un pretesto per discorrere della città moderna), J.-L. Nancy ci presenta immagini di città<sup>527</sup>, tracciandone *il disegno* e servendosi di una linea tratteggiata che, come sempre accade in Nancy, non avrà la pretesa di fissare un'immagine nella sua rappresentazione. Ciò che questo scritto mostra è un possibile un tratto di realtà, un pezzo di mondo, o meglio un "pezzo di città"<sup>528</sup>.

Il riferimento al disegno non è casuale poiché è proprio la pratica di scrittura (e di pensiero) nancyana che si presta più che ad ogni altra forma, a quella del disegno. Ma ciò si avverte particolarmente nello studio sulla città, che ha molto in comune con questa pratica artistica. La città proprio come il disegno è apertura di una forma che resta in formazione, così assecondando il movimento della nascita di

---

<sup>526</sup> J.-L. Nancy, *La ville au loin*, Mille et une nuit, département des éditions Fayard, 1999; tr. it. di P. Di Vittorio, *La città lontana*, ombre corte, Verona 2002.

<sup>527</sup> Nancy sia nel testo *La città lontana*, sia nel saggio *Traffico/Scatto* utilizza i due termini *ville* e *cit  *, che in francese presentano variazioni di significato. La *ville*    la citt   vera e propria mentre la *cit  *    anche la "periferia", il "quartiere", il "centro storico". Vedi su questo la nota 1 di A. Cariolato in *Traffico/Scatto*, cit., p. 62.

<sup>528</sup> J.-L. Nancy, *La ville au loin*, cit., p. 44.

una figura senza contorni precisi. La città “è tutto un farsi, generarsi, nascere, crescere e morire... un’incessante modificazione che non si modella su nulla”<sup>529</sup>. Difficilmente contenibile entro un’immagine ideale la città moderna sposta incessantemente i suoi bordi, che divengono *luoghi* di passaggio, di attraversamento, di allontanamento. “Ogni luogo urbano rinvia ad altri luoghi e non esiste o non consiste che in tale rinvio. Nessuno di questi luoghi si chiude del tutto”. Se i quartieri sono tentativi di creare dei luoghi interni alla città, ciò non accade a Los Angeles, città che respinge qualsiasi forma di intimità o interiorità, essendo una pura estensione in cui non esiste un centro, un cuore della città che non sia “cuore agitato”.

Per questo la città descritta da Nancy non presenterà il punto di vista di una visione dall’alto o di una pittura prospettica che ne renda la bella e perciò rassicurante idealità, al contrario scenderà fin sui marciapiedi, fin sui cantieri aperti e rumorosi per proporci questo *altro* punto di vista, che è sempre a portata di sguardo, ma a cui non si presta attenzione quando si discute sulla città:

Le carreggiate e i marciapiedi sono straziati, continuamente riaperti, scavati dalle spalatrici o da piccoli bulldozer rabbiosi – e come sempre dal frastornante martello pneumatico, dalle pale e dai picconi (sul bordo delle trincee, volti di arabi, di turchi, di jugoslavi) –, fossati più tardi rinchiusi, risigillati con lastricati sconnessi o asfalto in eccesso, e placche di metallo pronte per gli scavi futuri<sup>530</sup>.

Per Nancy “la Città è un luogo in cui ha luogo qualcosa di diverso dal luogo”<sup>531</sup>. Come afferma Jean-Christophe Bailly: “è contro questa distinzione semplicistica tra il luogo e il non-luogo che combatte, in modo calmo ed efficace *La città lontana* di Nancy”<sup>532</sup>. Il filosofo invita a disfarsi delle comuni e banali coordinate solitamente proiettate sulla città, che mirano a separare il centro dalla periferia, il luogo proprio della città dal non-luogo, fino a tentare di abbandonare l’idea della città come una figura armonica, per consegnarla al suo intimo movimento che deborda continuamente le sue frontiere. Per questo lo scritto di Nancy sembra

---

<sup>529</sup> Ivi, p. 50.

<sup>530</sup> Ivi, p. 36.

<sup>531</sup> Ivi, p. 45.

<sup>532</sup> Cfr. J.-C. Bailly, “La città al di là del luogo”, in J.-L. Nancy, *La città lontana*, cit., p. 63.

assegnare un'importanza fondamentale al *passare* più che all'abitare, o potremmo dire al passare come maniera dell'abitare:

la gente continua a sorgere e a scomparire. La città dispiega una fenomenologia foronomica e cronofografica, del passaggio e del passante, del trasporto, dello svanimento dell'allontanamento, dell'angolo e della svolta della strada, della rampa di scale, dell'appuntamento mancato e dell'autobus perso. I volti contiunuanano ad affollarsi: stretti e indaffarati, offerti furtivamente in una mobilità trasportata. All'infinito, tratti, pelli, età, charmes, rughe, pieghe, posture, accenti, facce cancellate, fugure fugaci, un piacere moltiplicato di ritratti non esposti, trasportati verso le lontananze inaccessibili delle loro preoccupazioni, dei loro pensieri, delle loro più intime immagini. Si tocca senza toccare, si è toccati<sup>533</sup>.

La città è incontro, "attraversamento", "brancolamento", "esitazione", "approssimazione"<sup>534</sup>. È un luogo di spostamento il cui principio è la "deambulazione": la visita della città, lo shopping, la passeggiata, la *flânerie*.

Vorrei che deambulare non diventasse il concetto e la questione della città, ma fosse invece un modo di lasciare alla città la sua *chance*: la *chance* e il rischio dell'insignificanza<sup>535</sup>.

Anche nell'analisi della città, tema che è oggetto di studio per l'estetica contemporanea<sup>536</sup>, Nancy non accenna ad una riflessione sull'*esperienza estetica* che coinvolge l'uomo immerso in questa incessante dinamicità e multisensorialità cui la città sempre espone. Il filosofo riporta, nel suo scrivere, tutti quegli accadimenti, pericoli, visioni, attraversamenti che in una città come Los Angeles

---

<sup>533</sup> J.-L. Nancy, *La città lontana*, cit., p. 56.

<sup>534</sup> Ivi, p. 53.

<sup>535</sup> J.-L. Nancy, "Lontano...Los Angeles", in *La città lontana*, cit., p. 14.

<sup>536</sup> A tal proposito è doveroso accennare ad un importante Convegno Internazionale, *L'abitare possibile. Estetica, Architettura e New Media* (promosso in collaborazione con il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno e il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" e con il patrocinio della Società Italiana d'Estetica, tenutosi a Ravello (Auditorium Oscar Niemeyer), nel Maggio 2013, che ha visto come protagoniste le più interessanti voci dell'estetica contemporanea, che hanno discusso sull'esperienza estetico-sensoriale cui la città moderna, metropolitana ci rimanda e sulla necessità di una riconfigurazione dell'abitare contemporaneo, tenendo conto del potenziamento sensoriale cui i *new media* ci espongono. In tal senso si segnalano gli importanti interventi di M. Augé, G. Borradori, G. Bruno, M. Carbone, F. Casetti, D. de Kerckhove, P. De Luca, F. Desideri, R. Diodato, E. Franzini, R. Grusin, G. Marramao, L. Pizzo Russo, L. Russo, B. Stiegler, F. Vitale.

si dispiegano. Nancy descrive con insistenza il caos della città e, attraverso il suo ritratto di città, ci spinge a farne esperienza. La scelta di Nancy nell'elencare fino alla noia tutto ciò che accade persino nei vicoli più bui della città, senza trascurare neppure la periferia ed anzi considerandola parte integrante del centro, deriva da un punto fermo: "la città è una totalità sparpagliata"<sup>537</sup>, in cui "il centro è ovunque e la circonferenza da nessuna parte"<sup>538</sup>. È per questo che Nancy è interessato ai rumori, alla polvere, al traffico, all'angolo buio degli spacciatori, agli schermi con il dolby sourround... elementi che ritraggono il vero volto di una città. Parlare della città nella sua rassicurante bellezza e per il suo spettacolare scintillio sarebbe come mancarne l'essenziale natura del passaggio frenetico e senza sosta, del fluire degli eventi. Perciò Nancy considera inessenziale ogni immagine di città che più che tracciarne il disegno/ritratto<sup>539</sup>, ne mostri la bella cartolina:

La cartolina sta all'identità di una città come la fototessera sta a una persona: inespressiva, senza spessore, tutto il contrario di un ritratto, una sorta d'indice o di icona in senso informatico, un segno di riconoscimento, non una presenza, né un incontro<sup>540</sup>.

Ma esiste un'arte che possa rendere questo incessante divenire, rumoroso e traffico della città? Sì, e quest'arte è la fotografia<sup>541</sup>.

A conferma di quanto si diceva all'inizio di questo paragrafo l'intenzione di Nancy è quella di fermare lo sguardo su spezzoni di città, su quei luoghi solitamente considerati non-luoghi e che difficilmente diverrebbero oggetto di attenzione. Ed invece il filosofo, con la complicità di Lacoue-Labarthe e del fotografo N. Faure, pubblica un interessante libro dal titolo *Ritratti/Cantieri*, dirigendo il suo obiettivo verso un luogo interno alla città, spesso circondato e nascosto da sbarre e lunghi teli, uno spazio tenuto lontano dagli occhi dei passanti.

---

<sup>537</sup> J.-L. Nancy, *La città lontana*, cit., p. 39.

<sup>538</sup> Ivi, p. 38.

<sup>539</sup> Già J.-C. Bailly affermava: "J.-L. Nancy ha fatto il "ritratto" di Los Angeles", in *La città al di là del luogo*, cit., p. 63.

<sup>540</sup> Ibidem.

<sup>541</sup> Ma anche la letteratura: "una scrittura della città, la sua cronaca, il suo romanzo, la sua poesia, un'identità luccicante e scivolosa, sfuggente come sono sfuggenti delle concatenazioni di frasi. Non è affatto casuale che la città abbia ossessionato un così gran numero di racconti, assillante, dilagante e mostruosa, chimera di paesaggio e di personaggio, oppure cornice ordita anch'essa nella tela del quadro, Balzac, Dickens, Baudelaire, Zola, Dos Passos, Miller, Apollinaire, Claudel, Döblin, Bailly, e quanti altri...", J.-L. Nancy, *La città lontana*, cit., p. 53.

Un luogo innanzitutto in movimento, in continua trasformazione e fastidioso per i forti rumori che produce: il cantiere. Il cantiere attraverso le fotografie di Faure diviene l'oggetto di questo interessante studio. "Queste fotografie indugiano là dove tutti passano oltre. E ci costringono a guardare precisamente ciò che è costruito in maniera tale da far distogliere gli occhi"<sup>542</sup>. La fotografia si fa carico di riprendere ciò che nessuno guarda, gli operai. "Essi sono vestiti per essere visti ed questa la ragione per cui non li guardiamo"<sup>543</sup>. La fotografia qui si assume il compito di catturare lo sguardo su ciò che non si fermerebbe mai a guardare, dinanzi a cui passa velocemente per una serie di ragioni: le polveri che si alzano, i rumori assordanti, il fastidio che provocano chiudendo un passaggio che si è soliti percorrere quotidianamente. Guardare dei ritratti di operai non è mai un'operazione scontata, come d'altronde guardare un cantiere. Secondo l'analisi di Lacoue-Labarthe gli operai si confondono con la segnaletica stessa del cantiere, divenendo pezzi del cantiere: "essi non sono altro che questi giubbotti, che questi caschi"<sup>544</sup>. Il filosofo si spingerà fino a parlare di una reificazione dell'operaio: "Una volta segnalata la zona del cantiere e delimitato lo spazio del lavoro, essi si confondono come fossero invischiati, magrado la loro motilità, i loro gesti, i loro spostamenti, nella pura monocromia (o piuttosto monotonia) dell'acrilico"<sup>545</sup>. Lacoue-Labarthe sottolinea, dunque, il divenire materia, cosa, plastica, il "divenire acrilico" dell'operaio, perciò l'operazione artistica intrapresa da Faure tenta di restituire un volto umano a questi lavoratori: si tratta di foto/ritratti che verranno esposti come pannelli a copertura del cantiere, così da carpire lo sguardo dei passanti sui protagonisti a lavoro. Ma ciò può accadere solo perché: "la fotografia richiede del tempo, della riflessione (un indugio, insomma, per quanto breve) e, come ogni arte, ha a che fare con dei moti dell'animo e con dei pensieri. E questo vale anche, e soprattutto, per la fotografia di cantiere"<sup>546</sup>.

Nancy anche in questo scritto è interessato agli eventi plurali che la città dispiega, agli quegli infiniti istanti che non si lasciano afferrare o riprodurre nei tratti

---

<sup>542</sup> A. Cariolato, "Cantieri fotografici", in N. Faure, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Ritratti/Cantieri*, Le Càriti, Firenze 2004, p. 12.

<sup>543</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, "In riguardo", in Ivi, p. 32.

<sup>544</sup> Ivi, p. 31.

<sup>545</sup> Ivi, p. 32.

<sup>546</sup> A. Cariolato, "Cantieri fotografici", cit., pp. 11-12.

distinti di una rappresentazione. È per questo che la forma d'arte che più di ogni altra sembra riuscire ad assecondare l'incessante fluire delle cose sembra essere la fotografia.

Città e fotografia convergono l'una nell'altra... Alla città appartiene l'esistenza multipla, mobile, istantanea a cui la fotografia dà la caccia<sup>547</sup>.

Ritratto è il termine giusto per definire l'operazione fatta da Nancy, Lacoue-Labarthe e Faure perché la parola indica il "tirar fuori dei tratti", esporli e allo stesso tempo ri-trarli, cioè ri-tirarli affinché non si rendano rappresentazione satura di senso, ma presentazione a venire, un "a-venire" che si dà proprio grazie a quel ritiro che promette altre possibili aperture di senso.

Altresì il termine giusto per il dispositivo che si dirige verso il cantiere è sguardo. Sguardo è ciò che sempre mi riguarda. Su questo slittamento di significato giocherà Lacoue-Labarthe nel suo saggio intitolato proprio *In riguardo*. Qui ad essere protagonista è l'arte fotografica, il ritratto fotografico. "Queste fotografie sono dei ritratti nel senso del ritratto in pittura"<sup>548</sup>. La fotografia diviene l'arte per antonomasia della città quando quest'ultima cessa di essere una cartolina, una visione dall'alto che ne rende la maestosità e la bellezza. Tra città e fotografia vi è un rimando reciproco, appartengono entrambe alla fuggevolezza, istantaneità, al passaggio, allo spostamento, ma in due modi differenti: la città è propriamente questa fuggevolezza e la fotografia insegue ogni volta questa fuggevolezza, cerca di immortalare l'istantaneità. Perciò la fotografia non prende mai tutta la città, l'impossibilità di circoscrivere una totalità è il proprio della fotografia, la quale proprio nella città trova palesemente quest'impossibilità in atto.

La città non autorizza tanto ad enunciare io sono, quanto piuttosto ci sono. In essa lo spazio piegato e spiegato precede l'essere. Non si possono offrire vedute panoramiche o di sintesi, ma sempre e soltanto un vecchio seduto tutto solo sulla sua sedia in una strada bianca e dritta di Rosolini, un gruppo di scolari che aspettano l'autobus a Kyoto, le motociclette che a un incrocio di Ouagadougou sollevano una polvere ocre, e ancora, da una finestra di Mosca, le pesanti fumate bianche distese in un cielo di neve, una vetrina di lingerie appariscente a Marsiglia, un mendicante inginocchiato su

---

<sup>547</sup> J.-L. Nancy, *Traffico/Scatto*, in Ivi, p.61.

<sup>548</sup> P. Lacoue-Labarthe, *In riguardo*, cit., p. 56.

un ponte di Strasburgo, due ragazze in una cabina telefonica di legno a Parigi, a Lipsia un tram che gira e stride, il pavè bagnato di Inverness, immagine che scorrono le une sulle altre, vedute sovrapposte in un'identità confusa, in un miscuglio di luoghi incerti, di luoghi di passaggio, di luoghi delocalizzati<sup>549</sup>.

---

<sup>549</sup> J.-L. Nancy, *La città lontana*, cit., p. 58.

### III CAPITOLO

#### NUDITÀ: VERSO UN'ONTOLOGIA ESTETICA

##### *III.1. Intro*

*“Nuda davanti a me. Non sei tu, ma la nudità stessa.  
Non sei tu, non sei quella che fino ad ora  
avevo conosciuto: l'amica lontana.  
Eppure, oggi, mi sembra che solo in te,  
nel tuo corpo nudo, la nudità possa presentarsi.  
Mi guardi in silenzio forse senza capire.  
Per me è lo stesso. Nudi l'uno davanti all'altra.  
Non c'è davvero nulla da capire.  
Ognuno attesta la presenza dell'altro”<sup>550</sup>.*

F. Ferrari, *Nudità*.

L'ultima parte di questo lavoro muove dall'esigenza precisa di trattare specificamente la questione della *Nudità* solitamente, e nella maggioranza degli studi su Nancy, appiattita su quella di “esposizione”.

Tale studio che, sin dalle premesse, individuava slittamenti di senso tra un termine e l'altro, affronta ora, con maggiore consapevolezza, la necessità di tracciarne la prossimità e l'intima relazione, tenendosi però lontano da ogni facile identificazione tra i due luoghi dell'ontologia nancyana. Sono almeno due le ragioni che spingono a tratteggiarne l'*essenziale* sfumatura di senso: 1) L'attenta

---

<sup>550</sup> F. Ferrari, *Nudità*, cit., p. 15.



lettura dei testi nancyani ci ha condotti ad intravedere, anziché una mera identità tra i due termini (da cui deriverebbe la sinonimia: esposizione o nudità), tutt'al più una congiunzione: esposizione "e" nudità. La sfumatura dimora in quella "e" che congiungendo, al tempo stesso, ne mantiene la distanza. Tale prossimità/distanza è parsa consistere in questo: l'*ex-peau-sition* è un fatto; la nudità, invece,

è un gesto e un'esperienza... Una esperienza: l'oltrepassamento di ogni significato dato e l'accesso ad un reale che il senso non trattiene nelle sue reti. Non il supposto reale di una presenza immediata: ma precisamente la nudità in quanto si sottrae e non smette così di denudarsi<sup>551</sup>.

La nudità e l'esperienza cui essa rimanda consistono nel movimento<sup>552</sup> del "togliersi la veste". "Al di fuori di questo movimento che toglie il vestito non c'è pensiero"<sup>553</sup>. Il pensiero deve far proprio questo gesto di denudamento e la nudità, teorizzata da Nancy, non è semplicemente presenza esposta, ma proprio a partire da questa diviene un compito, un dono, un'offerta *ogni volta* da rinnovare. È dunque una *praxis* del pensiero, un'etica e una responsabilità di cui farsi carico per accedere a quel pensiero *a venire*, cui la riflessione filosofica di Nancy tende in ogni pagina dei suoi lavori. La *chance* del pensiero "attende che le si tolga il vestito"<sup>554</sup>. 2) Altra ragione, che si direbbe la principale e che ci ha spinti a tracciare la specificità della nudità, permettendoci di scorgere quell'essenziale sfumatura di senso, deriva dall'impostazione stessa di questo lavoro diretto, già dalle sue prime righe introduttive, ad indagare la dimensione estetica dell'ontologia nancyana della relazione. Ebbene, con occhio diretto ed addestrato a scorgere sin nelle *pieghe* del pensiero nancyano ogni traccia di elemento estetico, portandolo ad ingrandimento, è emerso con forza che la nudità appartiene propriamente all'immagine e a quell'immagine particolare che è il nostro corpo (mentre l'esposizione riguarda tutte le cose del nostro mondo e fuori del mondo, dalle pietre alle galassie). L'immagine è il luogo di esposizione della nudità,

---

<sup>551</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 21.

<sup>552</sup> cfr. Ibidem.

<sup>553</sup> «Sottrarre (*dérober*)» sarebbe anche togliersi il vestito (*robe*)", in *ivi*, p. 43.

<sup>554</sup> *Ivi*, p. 45. Citazione che Nancy mutua da Bataille, *Œuvres complete*, vol. 6, p. 260.

quest'immagine è il pensiero<sup>555</sup> (*Il pensiero sottratto*), come lo è il corpo (*Corpo nudo*) o, anche, l'opera d'arte (*La pelle delle immagini*). La nudità si dà soltanto in immagine ed è attraverso di essa, che Nancy giunge a riflettere sulla tattilità..

### *III.2. Nudità: l'accesso ad un pensiero a venire*

*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen.*

Paul Celan.

“La nudità è la cifra dell'essere e del senso, del pensiero, del linguaggio e del corpo”<sup>556</sup>. Malgrado la sostanziale importanza che assume il concetto di nudità nella filosofia nancyana non sono molti i testi dedicati alla questione. Eppure la nudità appare propriamente come una costante nella riflessione del filosofo. Nudo è il pensiero, nudo è il corpo, nuda è l'immagine. Ed è nell'immagine che si mostra l'esposizione della nudità. La nudità è lo specifico dell'*ex-peau-sition*, ne è l'essenza “il cui segreto il corpo porta con sé sin nella tomba”<sup>557</sup>.

Ciò che quest'ultima parte del lavoro vuole proporsi è di avvicinare questo segreto che non può essere svelato, il mistero del nudo e del desiderio che sempre l'accompagna. Il desiderio, punto focale nella riflessione di Nancy, è ciò che di volta in volta si rinnova e, in quanto tale, può indicare una via nuova per il pensiero rappresentativo, che ha inseguito nel corso della tradizione un

---

<sup>555</sup> Si ricorda che Nancy ha dedicato uno dei suoi testi al *peso* del pensiero, considerando la psiche stessa come materia estesa. Il pensiero è dunque corporeo ed esemplificato dalla particolare immagine della bocca. Su questo si veda J.-L. Nancy, *Ego sum*, op.cit., e *Il peso di un pensiero*, l'approssimarsi, op. cit.

<sup>556</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo*, cit., p. 227.

<sup>557</sup> J.-L. Nancy, *58 indici sul corpo*, in “Appendice” a D. Calabrò, *Dis-piegamenti...*, cit. p. 172.

significato<sup>558</sup> individuato e sicuro, dato una volta per tutte. La nudità è la via che apre il pensiero ad un senso possibile, sempre rinnovabile, proprio come il desiderio, il piacere di desiderare.

Ne *L'oblio della filosofia* Nancy afferma che “La volontà di significare si è trovata faccia a faccia con la proiezione nuda del significato”<sup>559</sup>. Si tratta invece di accogliere l'apertura del senso, la sua possibile messa a nudo, il gesto che denuda ancora ogni nudo “significato”.

La verità del senso... si presenta come il gesto stesso del mettere a nudo: denudarsi non è dare qualcosa, è offrire il gesto stesso di denudarsi. Quel che bisogna cogliere del senso, o la sua verità, non è qualcosa (né “ogni cosa”): è che esso offre il suo denudamento, più di ogni identità nuda<sup>560</sup>.

Una filosofia che fin dall'inizio si propone di abbandonare ogni orpello rappresentativo non può che fare appello alla nudità, cioè a quell'esposizione che non *significa* niente, che non deve *significare* niente, ma semplicemente presentare la sua esistenza, il suo esser-qui che non attende una transitività verso l'altrove, bensì l'attestazione qui e adesso, dinanzi a noi.

Nel saggio *Nudità* che apre alla raccolta dal titolo *Il pensiero sottratto* Nancy affida la questione ad un'*immagine* letteraria:

Il professore dice la caduta del tuo vestito è come il mio pensiero il mio pensiero cade con il tuo vestito la caduta del tuo vestito è ciò a cui penso quando penso al momento in cui il tuo vestito cade il professore dice il mio pensiero è una tomba dove pensare si sottrae il mio pensiero si sottrae nella voglia di toccare ciò che il tuo vestito caduto riveste di pensiero il professore dice il mio pensiero tocca ciò che si sottrae al pensiero bisognerebbe toccare questo nella nudità del pensiero caduto in ciò che si sottrae al

---

<sup>558</sup> “Il significato è, da Platone a Saussure, la congiunzione di un sensibile e un intelligibile, in modo tale che l'uno e l'altro si presentano l'un l'altro. Il senso del senso in quanto ‘significato’ è insegnato (significato) dall'insegnamento più elementare e costante della filosofia: supposta come data la divisione di un sensibile e di un intelligibile, il significato è la risoluzione dialettica di una tale divisione, e la sua formula lapidaria può essere così riassunta: il senso delle cose presentato nel senso delle parole, e viceversa. [...] *Il significato è il modello stesso della struttura o del sistema chiuso su se stesso*, o meglio ancora *in quanto chiusura su di sé*”, in J.-L. Nancy, *L'oblio della filosofia*, cit., p. 33.

<sup>559</sup> Ivi, p. 71.

<sup>560</sup> Ivi, p. 113.

pensiero bisognerebbe toccare questo nella nudità del pensiero caduto in ciò che si sottrae al pensiero bisognerebbe pensare nel pensiero spogliato di ogni pensiero<sup>561</sup>.

Questa libera variazione di Prigent, ispirata dalla frase di Bataille: “Penso come una ragazza si toglie il vestito”<sup>562</sup>, pone l’accento su almeno tre questioni molto care a Jean-Luc Nancy: la nudità, il pensiero, il toccare e l’immagine letteraria ne mostra l’intima relazione. Nudità, pensiero, tatto sono fili di un’unica trama tenuta insieme dalla forza del desiderio. Il pensiero deve imitare il movimento di quel vestito che cade, esponendo la nudità; deve “togliersi il vestito”, fare esperienza del desiderio di toccare, di raggiungere quella nudità (quel senso) che ritirandosi, *sottraendosi* conduce il pensiero a farsi testimone di un’inedita forma del toccare: una tattilità senza presa, il gesto di una prensione che non trattiene niente, una “carezza intuita”<sup>563</sup>. È questa l’ultima *chance* del pensiero: farsi *praxis* di un gesto “inoperoso” (che *non opera* per il raggiungimento di un fine) che *sottrae* al senso le pesanti vesti dei significati finiti, per accedere ed aprirsi all’infinita e inappropriabile apertura di un’esperienza che denuda.

Il vestito caduto segnala che raggiungere la nudità è sempre più ed altra cosa che raggiungerla: la nudità *si ritira* sempre più lontano di ogni messa a nudo, e proprio in tal modo essa è nudità. Non è uno stato, ma un movimento e il più vivo dei movimenti – vivo fin nella morte, ultima nudità<sup>564</sup>.

Tale passo mostra come la nudità sia qualcosa che *eccede* la semplice messa a nudo, l’*ex-peau-sition*, nel suo essere ciò che rivelandosi al tempo stesso si *sottrae*, è il mistero che si desidera raggiungere e che, insieme, ci trattiene al di qua di ogni finalità e compimento definitivo. In questa esperienza che apre ad una presenza sempre *a venire* e mai data, il pensiero accede al reale come un pensiero desiderante. Un pensiero che desidera ciò che si sottrae, la ragazza che si denuda, la cui nudità “non è mai un fine, ma al contrario l’accesso a un infinito”<sup>565</sup>.

L’istante e il gesto del vestito che cade formano l’esperienza che, non appena ha luogo, non smette di ripetersi, e la cui ripetizione è, essa stessa, identicamente, il

---

<sup>561</sup> C. Prigent, *Le Professeur*, Al Dante, Romaninville 1999.

<sup>562</sup> G. Bataille, *L’esperienza interiore*, tr. it. di C. Morena, Dedalo, Bari 2002, p. 244.

<sup>563</sup> J.-L. Nancy, *À la nue accablante...*, in *Nudità. Emergenze*, «Kainos», n. 8, 2008, p. 3.

<sup>564</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 20, corsivo mio.

<sup>565</sup> Ibidem.

desiderio e la verità – verità del desiderio e desiderio della verità, filosofia che da se stessa non può che passare oltre se stessa, cioè desiderare e pensare ancora, desiderare di pensare, pensare come desiderare<sup>566</sup>.

Attraverso l'immagine della nudità e del disegno (lo scritto sul disegno, come visto in precedenza, pone una particolare attenzione al desiderio) Nancy accede alla consapevolezza che il pensiero che si propone di *abbandonare* ogni *forma* di modello significativo, deve necessariamente lasciarsi contagiare dal desiderio. Ciò che si ritira sempre più lontano, la nudità, diviene l'oggetto del desiderio di *toccare/sfiorare* questa nudità che sfugge e che, proprio in quanto fugge, resta tensione, sottratta ad un soddisfacimento che ne *significherebbe* la presa.

Abbandonarsi al desiderio della nudità significa allora entrare in contatto con “un essere spogliato da tutte le sue proprietà e ridotto al nucleo incandescente della sua pura esistenza”<sup>567</sup>. L'essere, così spogliato, è “l'essere abbandonato da tutte le categorie”<sup>568</sup>. Perciò essere abbandonato, “significa restare senza custodia e senza calcolo”<sup>569</sup>. La pratica del denudamento ci espone dinanzi ad un essere che “non è consegnato ad una causa, a un motore, a un principio; non è lasciato alla sua propria sostanza, e neppure alla sua propria sussistenza. Un essere che è - in abbandono”<sup>570</sup>. Il pensiero dev'essere *sottratto* di ogni abito significativo-rappresentativo, solo in tal modo esso potrà dirsi nudo, ma di una nudità che non si acquieta mai. La nudità – afferma Nancy in diversi luoghi dei suoi lavori – richiede sempre, ancora altra nudità poiché essa è il luogo dell'in-compiuto, dell'in-finito, dell'in-determinato: una “una presenza interminabile”.

“Il pensiero si sottrae e si spoglia, pensando la denudazione, la spoliatura di senso o dei sensi dati che hanno costituito l'impianto dell'Occidente, finché restano le spoglie: l'Occidente esangue e spogliato, il suo corpo nudo e glorioso”<sup>571</sup>. Il pensiero tocca il suo corpo nudo soltanto per il tempo necessario a

---

<sup>566</sup> Ivi, p. 21.

<sup>567</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *L'être abandonné*, apparso per la prima volta in “Argiles”, Paris 1981, nn. 23-24, poi in *L'imperatif catégorique*, Flammarion, Paris, 1983; tr. it. di E. Stimilli, *L'essere abbandonato*, Quodlibet, Macerata, 1995.

<sup>568</sup> Ivi, p. 9.

<sup>569</sup> Ivi, p. 12.

<sup>570</sup> Cfr. ivi, p. 19.

<sup>571</sup> M. Vergani, *Un pensiero affermativo*, “Introduzione” a J.L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 7.

provarne “l’arretramento, l’indietreggiamento sempre rinnovato”. Perciò nudità è una regione mobile, insicura dove il pensiero non trova il suo rifugio, semmai una porta d’accesso che non è lecito varcare. Unica postura richiesta è il mantenersi in un equilibrio precario *sulla soglia*, esposti al limite, affacciati su un pensiero a-venire.

L’avvenire è la dimensione del nudo. L’a-venire è il tempo nudo: non un tempo presente rappresentato come «a-venire», ma il fatto che il tempo non smette di scavare un «venire» che è in primo luogo, essenzialmente, venire da se stesso, sopravvenire della sua proprietà più propria che è precisamente, di non essere né presente, né passato, né futuro, e di essere spossessamento di sé nella propria instabilità... il tempo nudo: non flusso, ma immersione in ciò che neppure ancora scorre, nell’apertura di un sempre possibile – in verità sempre certo - «più tempo»/«non ancora tempo»<sup>572</sup>.

Una volta spogliati dalle categorie dell’Occidente - consapevoli di vivere in un tempo che ci rende enti-in-comune senza un mito della comunità – l’unico pensiero possibile è quello proiettato verso un a-venire senza garanzia sicura, a cui inoperosamente *ci si approssima* senza intenzione e senza progetto. “Per la nostra cultura in piena «mondializzazione», c’è dietro di noi la notte dei tempi e davanti a noi la nudità di un sopravvenire impossibile da progettare. Vi è l’a-venire di un venire nudo”<sup>573</sup>. Pensiero sottratto vuole anche dire pensiero esposto al *niente* del senso, “pensiero che si sottrae alle attese e alle esigenze del sapere (nei modi dell’intuizione o del concetto, della rappresentazione o del calcolo)”<sup>574</sup>. Dunque un pensiero del non sapere<sup>575</sup> la cui unica attività consiste nell’aprirsi al qui del nostro mondo, a “questo mondo qui senza laggiù al di là”<sup>576</sup>.

Il pensiero sottratto pensa questo: siamo là per niente, il mondo è là per niente, siamo al mondo per niente – ed è ciò che vuol dire «essere al mondo». Pensare questo niente, pensare il pensiero nudo: il pensiero che non fa altro che chiamare il suo passaggio

---

<sup>572</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 22.

<sup>573</sup> Ibidem.

<sup>574</sup> Ivi, p. 41.

<sup>575</sup> Nella relazione posta tra la sottrazione del senso e l’accesso al non-sapere Nancy fa riferimento agli scritti di J.-P. Sartre e G. Bataille, in particolare del primo si veda *Verité et existence*, Paris, Gallimard, 1989; tr. it di F. Sircana, *Verità e esistenza*, il Saggiatore, Milano 1991, cap. *Dell’ignoranza necessaria*, pp. 93-119; di G. Bataille, *Le non-savoir*, in Id., *Œuvres*, XII, Gallimard, Paris, 1973; tr. it. di C. Grassi e M. Guareschi, *Conferenze sul non sapere e altri saggi*, Costa & Nolan, Genova-Milano, 1998.

<sup>576</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 25.

all'altro, senza intenzione, al di là di ogni intenzione, per niente, nient'altro che per essere tra noi, nient'altro che per essere al mondo – e questo «per» è un «per» *senza intenzione, senza progetto, senza fine*<sup>577</sup>.

Un pensiero che “non è che presenza a sé senza contenuto”<sup>578</sup>. Un pensiero però sensibile, che avverte il venir meno della verità del senso, che “si sente sottrarsi”<sup>579</sup> le vesti e aprirsi al desiderio di toccare/toccarsi la nudità, muovendo verso essa con un “ardore sensuale”<sup>580</sup> che è già esso stesso piacere e desiderio di pensiero. Perciò Nancy affermerà “non c'è pensiero che non sia anche sessuale”<sup>581</sup> fino a dire che “fare l'amore e pensare sono legati”<sup>582</sup>.

La ragazza (il pensiero) si denuda, rimanendo così senza abiti, lasciando vedere tutto e mostrando che non c'è più nulla da vedere oltre questa nudità. “Nulla al di là della nudità se non altra nudità”<sup>583</sup>.

Ogni nudità, essendo esposta, espone l'irritazione o il fremito di un oltraggio all'integrità così come, allo stesso tempo, il desiderio di essere toccata da questo oltraggio. La nudità non è la semplice spoliazione: essa è viva e tremante mentre chiede di essere toccata e vi si sottrae. Una volta caduto il vestito che la copriva, la nudità è ciò che si sottrae senza fine. Conduce sempre il toccare all'intoccabile e all'intatto che la nudità è, ma solo nel desiderio di essere toccata<sup>584</sup>.

### *III.3. Nudità del Con*

La nudità è la più fedele ed eloquente immagine dell'essere-con. Ma di un *essere-con* in particolare, cioè l'uomo, unico ente al mondo che può dirsi nudo.

Stabiliamo innanzitutto un fatto: l'uomo è l'animale che conosce la nudità. Degli animali si può dire, indifferentemente, che sono sempre nudi o che non lo sono mai.

---

<sup>577</sup> Ivi, p. 46.

<sup>578</sup> Ivi, p. 41.

<sup>579</sup> Ivi, p. 43.

<sup>580</sup> Ivi, p. 21.

<sup>581</sup> Ibidem.

<sup>582</sup> Ibidem.

<sup>583</sup> Ivi, p. 44.

<sup>584</sup> Ivi, p. 26.

Tutti hanno una pelle, che è anche il loro vestito e talvolta di più: uno strumento o un'arma. Anche il verme – che ha dato origine all'espressione “nudo come un verme” – possiede una pelle, certamente fragile, che è il suo organo di respirazione e che, tra l'altro, è munita di setole che gli servono per spostarsi. Ma soprattutto, la sua pelle è pienamente adatta agli spostamenti della reptazione sotterranea. La pelle dell'uomo è adatta agli scambi termici e igrometrici, agli scambi del corpo con l'esterno, ma garantisce la sopravvivenza solo entro certi limiti abbastanza ristretti, così da rendere indispensabile il ricorso a vestiti in quasi tutte le condizioni climatiche.

Non si può dire che il verme sia “nudo” (in opposizione a “vestito” o “protetto”); invece, si deve dire che l'uomo è essenzialmente nudo, e cioè spogliato ed esposto<sup>585</sup>.

Ogni uomo esposto all'altro è nudo “con” l'altro. Il suo esistere è sempre un *ex-istere*, determinato dalla dimensione del “fuori”. Un fuori senza recesso interno, senza segreto; un corpo il cui spirito è esteso sulla superficie della sua pelle, la cui funzione primaria non è quella di proteggere un interno, ma di dis-piegare, svolgere l'interiorità del corpo stesso. La nudità del corpo consiste innanzitutto in questo “fuori” e, nel suo esser tale, è irrimediabilmente esposto al *con*, alla co-presenza di tutti gli enti, “al mondo come com-posizione il cui *com-* non porta nient'altro che la nudità di un fianco a fianco, senza schema né ragione della composizione”<sup>586</sup>. La nudità in quanto accesso e apertura, espone ogni corpo all'incontro con l'altro, ciò lo costituisce essenzialmente. Non esiste corpo solitario per Nancy così come non esiste nudità solitaria. L'atto del denudarsi o il semplice fatto di essere nudo determina già la relazione con l'altro, che l'altro sia un altro corpo o il proprio sé. La relazione è qui situata dal filosofo nella regione/ragione del vedere:

il mio corpo nudo, per via della sua nudità, diviene un corpo visto. Io sono visto dall'altro e, se non sono in presenza di nessun altro, è il mio stesso sguardo che mi vede, che vedo vedermi<sup>587</sup>.

---

<sup>585</sup> J.-L. Nancy, *Copo nudo*, in “Appendice” a D. Calabrò, *L'ora meridiana...*, cit., p. 75.

<sup>586</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 26.

<sup>587</sup> J.-L. Nancy, *Copo nudo*, cit., p. 78. Occorre ricordare che la questione viene già affrontata da Derrida quando racconta del momento in cui si è trovato nudo sotto lo sguardo del suo gatto, sotto uno “sguardo senza fondo [...] che mi fa vedere negli occhi dell'altro, negli occhi vedenti e non solamente visti dell'altro” (J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, tr. it. di M. Zannini, introd. di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2006, p. 49).



Il *Cum* è nudo e di ciò Nancy testimonia dedicando alla questione un saggio contenuto ne *Il pensiero sottratto*, le cui tematiche rappresentano “l’avvicinamento alla nudità”<sup>588</sup>. Che noi siamo insieme è un’evidenza nuda determinata dalla prossimità, dallo scambio e dal rapporto tra il nostro corpo e gli altri corpi. Questa mutua evidenza espositiva forma una rete comunicativa tra noi esistenti, “la trama nuda del con”<sup>589</sup>, che ci rende enti-in-comune a contatto gli uni con gli altri, gli uni con la nudità degli altri.

L’uomo nudo è anzitutto l’uomo in mezzo agli uomini [...]. Nudo, io sono con gli altri. Nudo sono esposto alla condivisione del senso<sup>590</sup>.

Non appena si è nudi si è *tra* noi è non appena si è *tra* noi allora si è nudi, “inevitabilmente”. È così che la nudità *tocca* l’altro. Se sono nudo e solo, sono già altro da me stesso, un altro con me stesso. “Una nudità tocca per essenza un’altra nudità<sup>591</sup>”. Perciò non esiste nudità isolata:

ogni nudità non è sempre di fronte a se stessa o all’altro? La nudità non è prima di tutto un «di fronte a» - che non ha mai un faccia a faccia, poiché il nudo non guarda: esso è guardato, anche da se stesso... la nudità non è un essere, né una qualità: è sempre un rapporto, molteplici rapporti simultanei, con altri, con sé, con l’immagine, con l’assenza d’immagine<sup>592</sup>.

La *relazione* stabilita dalla nudità realizza il proprio senso nell’esser-qui di ogni corpo esposto all’altro, *con* l’altro. Il pensiero stesso, impegnato nella ricerca del senso, assumendo la pratica di denudamento e quindi spogliandosi dei suoi oggetti “diviene se stesso: noi, gli uni con gli altri e il mondo”<sup>593</sup>. Dunque noi siamo il senso e non c’è senso se non insieme con l’altro. Dello stesso avviso è Piromalli il quale afferma: “Il senso è sempre senso del con, senso-con, fino al punto che è possibile identificare il con come il senso stesso, sua condizione e sua risultante;

---

<sup>588</sup> Cfr. Ivi, p. 28.

<sup>589</sup> Cfr. S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo...*, cit., pp. 288-295.

<sup>590</sup> J.-L. Nancy, *Corpo nudo*, p. 76.

<sup>591</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 44.

<sup>592</sup> J.-L. Nancy, “Equivoco”, ne *La pelle delle immagini*, p. 31.

<sup>593</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 52.

non si dà senso se non insieme, nella reciproca com-parizione e co-esposizione”<sup>594</sup>.

Essere-con è fare del senso, è essere nel senso o secondo il senso – dato che questo senso non è per nulla un vettore orientato verso l’epifania di un significato, ma la circolazione della prossimità nel proprio scarto, e dello scarto nella sua prossimità<sup>595</sup>.

Ciò che in questo passo nancyano risulta degno di nota è quella “circolazione della prossimità nel proprio scarto”. Espressione che ben si presta a definire il senso del contatto tra i corpi, come di ciò che determina quella distanza che mantiene lo scarto e favorisce la circolazione del senso tra un corpo e l’altro. Il contatto tra i corpi finisce così “per assumere un ruolo cruciale nella creazione del senso” divenendo il contatto “un gioco, un transito, una commozione da nudità e nudità, da pelle a pelle. Qui l’esposizione del soggetto...diventa la condizione stessa dell’esperienza del senso, poiché il senso scorre proprio sul filo della tangenza dei corpi, di tutti i corpi del mondo, delle infinite oscillazioni tra lo sfioramento e l’urto, l’intreccio e il respingimento, l’approssimazione e il distanziamento”<sup>596</sup>. Toccare è dunque l’esser-qui dei corpi, l’uno accanto all’altro, fianco a fianco, l’uno *con* l’altro, senza che il toccarsi sia presa. “Con il senso occorre avere il tatto di non toccare troppo. Avere il senso o il tatto: la stessa cosa”<sup>597</sup>. Il corpo toccante/toccato si scopre

fragile, vulnerabile, continuamente cangiante, sfuggente, inafferrabile, evanescente sotto la carezza o la percossa, corpo senza scorza, povera pelle tesa su una caverna dove aleggia la nostra ombra<sup>598</sup>.

### *III.4. Erotica ed estetica*

La dimensione del *contatto*, spazio entro cui avviene la relazione tra i corpi, è determinata dall’anatomia stessa del corpo, in quanto essere sessuato:

---

<sup>594</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo*, cit., pp. 33.

<sup>595</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 133.

<sup>596</sup> S. Piromalli, *Nudità del senso, nudità del mondo*, cit., pp. 31-32.

<sup>597</sup> J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, p. 81.

<sup>598</sup> J.-L. Nancy, *58 indici sul corpo*, cit., p. 176.

I corpi sono sessuati. Non c'è corpo unisex, come si dice oggi di certi vestiti. [...] il corpo è sessuato per essenza. Questa essenza si definisce come *l'essenza di un rapporto con l'altra essenza*. Il corpo si definisce così essenzialmente *come rapporto, o in rapporto*. Il corpo *si rapporta* al corpo dell'altro sesso. In questo rapporto, ne va della sua corporeità poiché attraverso il sesso tocca il proprio limite: gode, vale a dire che il corpo è scosso al di fuori di sé. Ciascuna delle sue zone, godendo per se stessa, trasmette fuori il medesimo bagliore. Che si chiama anima. Ma che più spesso resta preso nello spasmo, nel singhiozzo e nel sospiro. Il finito e l'infinito si sono incrociati, si sono scambiati un istante<sup>599</sup>.

Data la costituzione del *con* nell'essere del corpo sessuato Nancy non può trascurare la relazione che accade nel rapporto sessuale, questione che gli permette di approfondire le sue analisi sul *corpus*. Un *corpus* che proprio grazie al contatto si scopre fragile, frammentato, diviso in zone locali, una pluralità di zone che scoraggiano ogni tentativo del corpo di scorgersi unico e unitario, armonicamente significante. Il corpo in relazione è un'immagine difficilmente rappresentabile come uno "schema unitario", si sottrae a qualsivoglia volontà di rendere integro ciò che per essenza non può che mostrarsi "interrotto". Ciò viene esperito anche nel rapporto intimo tra due corpi il cui approccio

mette in atto un andirivieni dell'«uno», introvabile o sempre più indietreggiato, alla zona, al locale, al dettaglio. È come nel movimento del pittore, del fotografo, forse anche del musicista, dell'artista in generale: l'approccio a un'unità che consiste esclusivamente nelle sue parti o nei suoi dettagli (al punto che è dubbio se sia legittimo dire i "suoi" dettagli). Che cos'è che costituisce l'arte di un'immagine? L'andirivieni dai suoi dettagli al suo tutto<sup>600</sup>.

L'attrazione per il dettaglio mette fuori gioco ogni volontà di appropriazione del *corpo significante*<sup>601</sup>, che viene frantumato in zone attraversate dal desiderio e dalla tensione verso di esse, da quel «piacere preliminare» di cui parlava Freud, "che costituisce forse l'essenza del piacere che non ha luogo che *localizzato* in

---

<sup>599</sup> Ivi, pp. 176-177, corsivo mio.

<sup>600</sup> J.-L. Nancy, "C'è del rapporto sessuale – e dopo", in *Narrazioni del fervore*, tr. it di A. Panaro, Moretti e Vitali, Bergamo 2007, p. 63.

<sup>601</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 57. A tal proposito Nancy afferma "non si potrà porre veramente la questione del toccare e, in generale, della sensibilità letteraria e artistica, la questione di un'estetica, finché i corpi saranno considerati innanzitutto come significanti"; in Ivi, p. 59.

una zona”<sup>602</sup>, perciò il corpo ne risulta interrotto e il piacere che dirige verso le sue zone non ha nulla a che fare con

l'intenzionalità fenomenologica in quanto non è orientamento su un oggetto, ma intensità che si rivolge verso (o su, o direttamente, a contatto di) una località con cui non ci si deve confondere, ma fare “luogo” con lei, nella sua contiguità e nel suo contagio<sup>603</sup>.

La “tensione” sessuale è l’emblema della relazione tra i corpi che non sono orientati al raggiungimento di un senso finale, ma a mantenere la relazione nell’incompletezza e incompletezza del senso, unica maniera di garantirsi l’apertura alla pluralità dei sensi possibili e di proiettarsi verso il rilancio, ogni volta rinnovato, di una proposta di senso, di un senso sempre frammentato, di un piacere che chiede altro piacere.

L’incompletezza del rapporto – o meglio ancora si dirà che il sessuale di ogni rapporto (di linguaggio, sociale, affettivo, estetico) si trova nella sua dimensione di incompletezza. C’è sesso dove non c’è produzione, risultato, posizione di un qualsiasi termine<sup>604</sup>.

La riflessione nancyana sul corpo erotico va a rafforzare l’impianto ontologico dell’essere-con, ma diremo anche dell’essere-singolare-plurale. Questo corpo zonale, locale considerato anatomicamente e scientificamente (attraverso la teoria sessuale delle zone erogene in Freud<sup>605</sup>) conferma la costituzione singolare-plurale del corpo, stabilendo ancor più originariamente, e relativamente al corpo di per se stesso, la categoria del *con*.

Così come accadeva ne *Le Muse*, dove la teoria freudiana delle *zone* serviva a spiegare la pluralità delle arti e quel “piacere della tensione” che esse movimentano, anche ne *Il senso del mondo* il corpo come pluralità di zone è una maniera di introdurre alla questione dell’arte. Proprio come il corpo, diviso in zone di piacere, così è l’arte per Nancy. Più che una pluralità di zone essa è un frammento, una frammentazione: ciò che resta dalla rottura del significato.

---

<sup>602</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., p. 165.

<sup>603</sup> J.-L. Nancy, “C’è del rapporto sessuale – e dopo”, cit., p. 63.

<sup>604</sup> Ivi, p. 64.

<sup>605</sup> “La funzione delle zone erogene può verosimilmente essere assunta da ogni zona della pelle e da ogni organo di senso, probabilmente da qualsiasi organo”, S. Freud, *I tre saggi sulla teoria sessuale ed altri scritti*, in Id., *Opere 1900-1905*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970, pp. 517-519.

L'implosione del senso teleologico-mimetico avvenuta in seno alle arti<sup>606</sup> ne ha generato "l'essenza frattale", che nasce quando "quel che fa «mondo» e «senso» non si lascia più fissare in una presenza data, compiuta e «finita», ma si confonde con la venuta in presenza, o di un *e-venire*"<sup>607</sup>. L'arte è quell'*evento* che si dona attraverso un gesto o una "mozione", una "emozione" e come "es-posizione frattale". La presentazione di tale evento avviene come frammentazione, ognuno di questi frammenti espone in modo, ogni volta, inaudito *il senso del mondo*.

"Si tratta dunque dei rapporti dell'arte e del senso"<sup>608</sup>.

Come già emerso dal lavoro svolto, l'estetica è per Nancy un affare di piacere. Il corpo dell'arte così come il corpo nudo impegnato nel rapporto sono essenzialmente corpi *affetti-da*, coinvolti nel contatto estetico senziente/sentito. Un'opera d'arte ci tocca così come ci tocca il corpo di un amante, tocco che ci sorprende nel rapporto come *enti-affetti-da*, enti sensibili, *passibili* di *affezione*. Ciò che qui va osservato è che la categoria dell'essere-affetto-da è introdotta da Nancy in sole due occasioni: in relazione all'arte e, precedentemente, in relazione all'essere-in-comune. Nella Prefazione all'edizione italiana de *La comunità inoperosa* così afferma Nancy:

noi non possiamo comparire senza essere affetti l'uno dall'altro, senza che l'essere-in-comune sia un essere-affetto per struttura e per essenza... dovremo riprendere in un senso tutto nuovo la questione dell'essere-in-comune come affetto, o forse la questione dell'affetto come "luogo" dell'*in-comune*<sup>609</sup>.

Ma qual è il luogo dell'affezione? Dalle pagine sull'arte, tratte da *Il senso del mondo*, emerge che l'*essere-affetti-da* è una categoria estetica e appartiene ai territori del *sentire*. Se consideriamo che Nancy in un recente seminario dal titolo *Comunità e immagine* ha dedicato un'intera lezione all'essere-affetto dell'essere-in-comune, indicando nel "sentirsi insieme" la modalità propria del rapporto, ne discende – tale è l'ipotesi che s'intende avanzare – che la relazione dell'uno-con-l'altro, che avviene nella forma del contatto, è una relazione di tipo estetico,

---

<sup>606</sup> Nancy sia ne *Il senso del mondo*, sia ne *Le Muse* segna la nascita delle arti particolari in riferimento alla cosiddetta "morte dell'arte" hegeliana, su questo si veda il paragrafo dal titolo "Un'inoperosa visitazione", del I capitolo di questa tesi.

<sup>607</sup> J.-L. Nancy, "L'arte, frammento", ne *Il senso del mondo*, cit., p. 156.

<sup>608</sup> J.-L. Nancy, "Aisthesis", in *Ivi*, p. 158.

<sup>609</sup> J.-L. Nancy, "Prefazione all'edizione italiana", *La comunità inoperosa*, cit., p. 11.

proprio nel senso di “sentire”, “percepire” l’altro. Il contatto determina l’approssimarsi e insieme l’allontanarsi dei corpi l’uno dall’altro, esso è lo spaziamento dei corpi, ciò che garantisce ad un corpo di non fare/essere presa sul/dell’altro. Questo spaziamento Nancy lo chiama anche “intervallo” tra i corpi:

L’intervallo tra i corpi è il loro aver luogo come immagini. Le immagini non sono delle sembianze, ancor meno dei fantasmi o delle illusioni... Un corpo è un’immagine offerta ad altri corpi, tutto un corpus di immagini tese di corpo in corpo, colori, ombre locali, frammenti, nei, areole, lunule, unghie, peli, tendini, crani, costole, pelvi,ventri, meati, schiume, lacrime, denti, salive, fessure, blocchi, lingue, sudori, liquidi, vene, pene e gioie, e me, e te<sup>610</sup>.

I nostri corpi, enti-in-comune sono un *contatto* tra *immagini*, questo ci consente di ipotizzare che la comunità inoperosa di Nancy sia una *comunità estetica*<sup>611</sup>. Una comunità originata da nessun fondamento, e che ha luogo nel *sentire* ciascun corpo *insieme* con l’altro. Che ancora una volta l’estetica abbia fornito gli strumenti più adeguati per pensare l’ontologia dell’essere-con?

### III.5. Nudità e immagine



Cézanne, Pomeriggio a Napoli,

---

<sup>610</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 98.

<sup>611</sup> Proponiamo questa ipotesi, poiché il filosofo stesso si è mostrato favorevole alla nostra inedita lettura di una “comunità estetica”. In occasione del seminario che prima si citava, *Comunità e Immagine* (Palermo, Aprile 2013), gli abbiamo posto la questione alla quale ha risposto in maniera affermativa. Il fatto stesso di accomunare comunità e immagine ci è sembrato un tentativo dell’autore di accostare due questioni che non possono più restare separate: ontologia ed estetica.

Sebbene il toccare si riveli come quella modalità che dispiega l'essere-insieme-l'uno-con-l'altro, Nancy non ce ne dà una precisa e sistematica trattazione. Come accade per ogni grande questione posta dal filosofo, occorre attraversare i diversi testi per trarne le tracce più interessanti ed arrivare a tratteggiarne i contorni. Nel caso del "tatto", ancora una volta, ritroviamo notevoli riflessioni in relazione all'immagine. E, in questo caso specifico, in relazione alla nudità posta in immagine. Ne *La pelle delle immagini* le (rap)presentazioni del nudo dicono qualcosa di inedito sul senso del tatto. Questo ci indica Nancy in un suo commento, dal titolo "Carezza", dedicato ad un'opera di Cézanne, *Pomeriggio a Napoli*. È in tal luogo che, a nostro avviso, il filosofo esemplifica ciò cui il toccare deve far segno. La scena pittorica mostra due amanti distesi e nudi, i cui corpi sono sorpresi nel momento di accarezzarsi, di toccarsi...

Qui tutto si tocca, si trasmette il contatto o il contagio di un desiderio, del suo sorgere o del suo acquietarsi, del suo sfiorare e del suo abbracciare che tuttavia non è una stretta, ma sfioramento, lieve pressione, sensazione della pelle sulla pelle, a fior di pelle. Nudità di desiderio e dunque nudità fragile, che assapora la sua sospensione e la sua indecisione, più di quanto non goda del possesso<sup>612</sup>.

Questo passo racchiude il senso accordato dal nostro filosofo all'azione/passione del toccare. Toccare vuol dire accarezzare, accostarsi all'altro attraverso un lieve tocco, significa approssimarsi all'altro corpo con la discrezione di uno sfioramento che acuisce il sentire dell'un corpo verso/contro/con l'altro. Se il contatto è ciò che determina il nostro *essere-con*, allora tale tocco è da intendersi alla maniera di una carezza ("una carezza non è forse prima di tutto *complicità*"<sup>613</sup>). Solo in tal modo può avvenire quella *comunione* che rispetta i limiti, i bordi, le frontiere che avvicinano e, al tempo stesso, allontanano i nostri corpi, preservandoli *alla* propria libertà. Ma in questo breve passaggio c'è ancora altro che cattura il nostro interesse ed è il richiamo al "desiderio" che emerge da questa tela. Come già ricordato diverse volte, quello del desiderio è un tema molto caro a Nancy e vede la sua più nobile (rap)presentazione nei nudi degli artisti. Ciò che conta nel desiderio è il piacere della tensione, che si rinnova di volta in volta

---

<sup>612</sup> J.-L. Nancy, "Carezza", ne *La pelle delle immagini*, cit., p. 22.

<sup>613</sup> Ibidem.

senza *finire* in un definitivo appagamento. È perciò l'ostacolo ad ogni tentativo di appropriazione, che sia quella del pensiero o dell'opera d'arte. La tela di Cézanne mostra una scena di desiderio, "il desiderio all'opera"<sup>614</sup> nello scambio di carezze.

È una carezza che si compiace della propria immagine, riaccendendo un fervore che si rinnova all'infinito: corpi nudi sempre e ancora offerti, desiderio infinito sempre rinnovato<sup>615</sup>.

Un passaggio tratto da *La pelle delle immagini*, mostra l'inscindibile legame tra nudità e immagine:

L'immagine è il suo elemento così come la sua pelle è sempre la pelle di un'immagine. Chi si denuda si fa immagine. Di conseguenza, l'immagine non si dedica al nudo per caso, né per curiosità oggettiva o erotica. L'immagine del nudo rimette ogni volta in gioco la propria nudità, si gioca la propria pelle di immagine: presentazione integrale, in primo piano, sul piano unico dell'immagine, del fatto che non si dà un altro piano, non c'è segreto. Il segreto è sulla pelle<sup>616</sup>.

Questo passaggio è tre volte importante ai fini del nostro discorso: (1) in esso, come dicevamo, l'immagine risulta l'elemento privilegiato di questa nudità e poiché immagini sono anche i nostri corpi, (2) il corpo è il luogo in cui la nudità fa mostrazione di sé; (3) immagine e corpo, in quanto luoghi della nudità, hanno il compito di indicare al pensiero che al di là di essa non vi è segreto nascosto, non un piano superiore e trascendente cui rivolgersi teleologicamente. Vi è soltanto primo piano, e nulla dietro questa nudità. Perciò la nudità è l'ultima *chance* del pensiero, la cui possibilità consiste nel volgere lo sguardo all'immagine e ai corpi in cui la nudità si presenta poiché:

I nudi dei pittori e dei fotografi espongono questa spoliatura e questa sospensione sull'orlo di un senso sempre sul punto di nascere, sempre in fuga a fior di pelle a fior di immagine<sup>617</sup>.

L'immagine della nudità non può che mostrarsi nel corpo nudo. Un corpo che il pensiero deve guardare per assumerne il movimento di denudamento, manifesta

---

<sup>614</sup> Ivi, p. 21.

<sup>615</sup> Ivi, p. 23.

<sup>616</sup> J.-L. Nancy e F. Ferrari, *La pelle delle immagini*, cit., p. 8.

<sup>617</sup> Ivi, p. 9.



sulla propria pelle il “senza fondo” della verità e cioè che quest’ultima non è da cercare al di là o sotto la pelle, ma sulla sua superficie. La pelle non fa da ricoprimento ad un’anima o ad uno spirito misteriosamente sfuggente, è piuttosto “la forma stessa dell’anima”.

La pelle annuncia che questo corpo che consegna ha la forma di un’anima. Ora un’anima è senza fondo, questo è il suo carattere più proprio. La pelle dichiara una forma senza fondo. Si dichiara forma senza fondo, forma a fondo perduto. Dichiara la sua estensione come l’intensità che copre e scopre.

Il senza-fondo della pelle fa una “dichiarazione” importante: non c’è più nulla da vedere oltre questa nudità, la pelle è l’ultimo strato possibile, cercarne un’anima sotterranea significherebbe “scuoiare il corpo, metterlo a morte”.

Ogni verità si presenta misteriosamente sulla pelle. E il mistero consiste in questo: sebbene sia superficie pienamente visibile la pelle espone il suo altro invisibile, un altro

sempre più nudo che affiora e si ritira persino nella nudità. Questo altro è meno l’effetto di un’alterità che di un’alterazione: non si ritira altrove, ma qui stesso, sulla superficie della pelle, sulla superficie che forma la pelle.

Una superficie animata dal movimento corporeo, dall’“inflessione”, da una certa postura, dall’alzarsi e dall’allontanarsi, tutte modalità che determinano zone d’ombra e pieghe sulla pelle, che perciò chiede ancora di essere denudata, *dispiegata*. Il pensiero che deve rivolgersi ai suoi oggetti come pelli denudate non può fare a meno di osservare questa nudità. Guardarne l’immagine.

L’immagine appartiene al corpo nudo come la promessa della sua verità, una verità sempre promessa e mai mantenuta – nel senso che non può essere mantenuta, che non può essere fissata, che il suo esser-vera consiste nel tremare, nello scappare nel perdersi nell’irradiazione che il nudo proietta intorno a sé. In questa irradiazione, in questa disseminazione di se stessa, la nudità si dà e si trova, si perde e si denuda più oltre: diventa ciò che è, vale a dire la tensione che un’immagine intrattiene con la propria impossibilità<sup>618</sup>.

---

<sup>618</sup> J.-L. Nancy, *À la nue accablante...*, in *Nudità. Emergenze*, «Kainos», n. 8, 2008, p. 3.

Impossibilità che ancora si chieda *rappresentazione*. Attraverso l'essenziale ricorso al nudo Nancy riesce a farla finita con ogni pensiero *operoso*. Se ancora è possibile pensare ad una trascendenza, questa è sulla nostra pelle, sui nostri corpi, irrimediabilmente esposti, presenze nude ancorché rivestite da abiti. Cosa sono i nostri volti, le nostre mani, i nostri piedi, il collo se non zone corporee sempre nude. Ognuna di queste, presa singolarmente, espone tutto il senso della nudità. Non occorre un corpo interamente denudato per assecondarne il movimento. A tal proposito Nancy proprio nel saggio *À la nue accablante* sceglie di commentare foto di nudi parziali, dell'artista Jacques Damez.



Jacques Damez, *Série tombée des nues...*

Ebbene i suoi nudi mostrano delle “zone discrete” del corpo. Queste fotografie dicono questo: “il piede nudo non è più soltanto un piede, o non lo è più affatto, ma è una curva di carezza, così come la spalla, il palmo possono isolarsi, valere per se stessi... il corpo nudo è il corpo a zone”<sup>619</sup>.

Queste immagini di nudo mostrano che ogni zona del corpo espone la sua nudità, ognuna secondo la propria intensità, che dunque il corpo può apparire smembrato, così deviando ogni possibile immagine rappresentativa del corpo.

---

<sup>619</sup> Ivi, p. 5.

Zone, è possibilità di senso e, per il corpo nudo, possibilità di sentirsi fare senso al di fuori di ogni significato attribuito – come quello del mantenimento o della riproduzione della vita<sup>620</sup>.

È per tale ragione che quando qualcuno è completamente nudo giunge “il pudore”, questo non è altro che il sapere del fatto che lì c’è *tutto*, in effetti, ma un *tutto* impossibile da totalizzare, un *tutto* in cui il Tutto si sottrae (*dérobe*), non essendo né somma, né sistema, né integrazione, né sussunzione. È per questo che la bellezza insidia la nudità come il pericolo più prossimo: essa può sempre sottrarle (*dérober*) il suo stesso svestimento (*dérobement*), pretendendo di assumere un complesso di armonie, di proporzioni, vale a dire di conformità in sé e a sé di questo corpo, il cui compito non è quello di esser conveniente, ma innanzitutto di venire.

Pensiero, corpo e immagine devono allora assumere il gesto della nudità che espone la presentazione, ogni volta inedita, di qualcosa, di una verità, di un pezzo di mondo, di una possibilità di senso che fuggono da ogni desiderio di unità e unificazione, di interiorità e al di là. Il *senso del mondo* è sulla pelle dei nostri corpi, una pelle che “dichiara” che non c’è nulla da svelare; una pelle che rivolge un appello: “Guardate qui!”.

Ed è proprio di questo che il nudo testimonia – rendendoci testimoni della sua testimonianza – vale a dire di un’esistenza senza ragioni né garanti, senza identità né correlati<sup>621</sup>.

Lo sguardo rivolto a questa nudità potrebbe alla fine anche scorgerne il “niente”, e cioè che non c’è niente da vedere, niente su cui sostare, che la rivelazione consiste semplicemente in un dichiarazione: “*Ecco, questo è il mio corpo*”. Questo è il mistero.

Occorre giungere a questo sapere per il quale il mistero nudo non possiede nulla della tensione nascosta, sotterranea, che si suppone nel mistero. È mistero in quanto è nudo, è mistero anche a fior di pelle, non sotto la pelle. Non è nel corpo, è il corpo: è la manifestazione del corpo in quanto *corpo*, vale a dire in quanto è *qui*.

---

<sup>620</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>621</sup> Ivi, p. 7.

Non il mistero di una verità da rivelare, ma la rivelazione stessa: che ci sia qualcosa da rivelare e che ce ne sia infinitamente<sup>622</sup>.

### III.6. Verso un'ontologia estetica

*Nella mente non c'è niente  
che non sia nei sensi:  
nell'idea non c'è niente  
che non sia nell'immagine.*

Jean-Luc Nancy, *L'immagine-il distinto*.

Le più importanti riflessioni teoretiche condotte dal filosofo di Strasburgo riguardano il soggetto cartesiano, la comunità e il monoteismo. Ebbene, ciò che inizialmente si è cercato di far emergere è l'essenziale ricorso all'arte che Nancy opera in tali occasioni di pensiero. È proprio su queste basi che si svilupperanno i veri e propri scritti sull'arte e l'immagine, che da quelle riflessioni trarranno la propria linfa. È così che *Ego sum* diviene la riflessione preliminare a *Il ritratto e il suo sguardo*; è così che *Corpo Teatro* procede dal discorso lasciato in sospeso in *Essere singolare plurale*; è così che la decostruzione del cristianesimo (monoteismo) induce il filosofo ad un'interessante teoria dell'immagine, priva di qualsivoglia rimando all'al di là.

*Ogni altrove è già qui*, sulla pelle dei nostri corpi, sulla pelle delle immagini è questo il senso dell'*ex-peau-sition* che, per essere meglio detta, necessita ancora del richiamo all'arte. Sì, perché cosa può dire meglio l'esposizione se non una tela che *presenta* un ritratto, o un'immagine qualsiasi. *Ri-tratto*, parola chiave, in quanto ciò che esponendosi al medesimo tempo si sottrae (alla presa del pensiero, della vista, del tatto); oppure cosa potrebbe dire meglio l'esposizione se non una pellicola (pelle) di un film che riprende il fluire degli eventi, senza meta pre-data; oppure il corpo, e non nel suo essere semplice numero della comunità, ma il corpo come singolare plurale sempre a contatto con se stesso e con gli altri.

---

<sup>622</sup> Ivi, p. 11.

È il corpo qui la questione principale, ciò che apre *verso* un'ontologia estetica. È il corpo in quanto immagine e insieme ente sensibilmente *affetto-da*, dal suo proprio corpo e dall'altro, dalla sua nudità e da quella dell'altro. Solo il corpo umano è nudo e la nudità è il contatto che avvicina/allontana ciascun corpo dall'altro. È ciò grazie a cui c'è *comunità inoperosa*, che non transita verso un'idea, ma che apre alla relazione sensibile tra i corpi toccanti/toccati, corpi erotici, estetici, corpi dell'arte sempre in tensione l'uno verso/contro/con l'altro.

Una comunità inoperosa ovvero una comunità estetica.

Alla domanda posta nell'Introduzione in cui ci si chiedeva quale pensiero se quello della comunità o quello dell'arte riuscisse infine a toccare più da vicino la questione dell'esposizione, rispondiamo rimanendo fedeli al singolare-plurale che Nancy insegna. Perciò occorre concludere affermando che entrambi i saperi, ma soltanto nel loro simultaneo essere-con, dispiegano il senso accordato da Nancy al termine esposizione. L'uno senza l'altro ne mancherebbe l'essenza.

L'ontologia dell'essere-con è *ogni volta insieme* all'ontologia estetica.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. SCRITTI DI JEAN-LUC NANCY

- (1963), *Un certain silence*, "Esprit", 31, pp. 555-563.
- (1966a), *Andrè Breton*, "Esprit", 34, pp. 848-849.
- (1966b), *Marx et la philosophie*, "Esprit", 34, pp. 1074-1087.
- (1967), *Catéchisme et perseverance*, "Esprit", 35, pp. 368-381.
- (1968), *Nietzsche. Mais où sont les yeux pour le voir?*, "Esprit", 36, pp. 482-503.
- (1969), *Commentaire*, "Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg", pp. 189-198.
- (1971), *Friedrich Nietzsche. Rhétorique et langage*, testi tradotti, presentati e curati insieme a Philippe Lacoue-Labarthe, "Poétique", 5, pp. 99-142.
- (1972), *La thèse de Nietzsche sur la téléologie*, in Aa. Vv., *Nietzsche aujourd'hui?*, vol. I, *Intensités*, Christian Bourgois, Paris.
- (1973), *La remarque spéculative (un bon mot de Hegel)*, Galilée, Paris.
- (1975a), *Logodaedalus (Kant écrivain)*, "Poétique", 21, pp. 24-52.
- (1975b), *Le ventriloque*, in Aa. Vv., *Mimesis des articulation*, Aubier-Fammarion, Paris, pp. 271-338; tr. it. di F.F. Palese, *Il ventriloquo*, Besa, Lecce 2003.
- (1975c), *La linguistique défaite*, "Quinzaine Littéraire".
- (1976a), *Le discours de la syncope. I. Logodaedalus*, Flammarion, Paris.
- (1976b), *Note*, "Première Livraison".
- (1977a), *Lapsus judicii*, "Communication", 26, pp. 82-97.
- (1977b), *Entre acte*, prefazione a Jean-Louis Galay, *Philosophie et invention textuelle, essai sur la poétique d'un texte kantien*, Klincksieck, Paris.
- (1977c), *Larvatus pro deo*, "Glyph", 1, pp. 14-36.
- (1977d), *Interview avec François Laruelle*, Laruelle F., *Le déclin de l'écriture*, Aubier-Fammarion, Paris, pp. 245-252.

- (1978a), *Les raisons d'écrire*, "Première Livraison. Misère de la Littérature", pp. 83-96.
- (1978b), *Mundus est fabula*, "MLN", 93, 4, pp. 635-653.
- (1978c), *Menstruum universal*, "Sub-Stance", 21, pp. 21-35.
- (1978d), *La langue enseigne*, "Cahier critique de la Littérature", 5, pp. 78-84.
- (1979a), *Ego sum*, Flammarion, Paris.
- (1979b), *La jeune carpe*, "Première Livraison. Haine de la Poésie", pp. 93-123.
- (1979c), "*Fin de la métaphysique*" ou *fin de l'enseignement?*, "Les Études Philosophiques", 3, pp. 303-305.
- (1979d), *Monogrammes (Chronique)*, "Diagraphe", 20, pp. 129-137.
- (1979e), *Monogrammes II*, "Diagraphe", 21, pp. 131-137.
- (1980a), *Fabrication d'un sonnet*, "Anima", 3.
- (1980b), *Monogrammes III*, "Diagraphe", 22-23, pp. 221-223.
- (1980c), *Monogrammes IV*, "Diagraphe", 24, pp. 131-137.
- (1980d), *Catalogue*, "Avant-Guerre", 1, pp. 21-30.
- (1981a), *La voix libre de l'homme*, in Aa. Vv., *Les fins de l'homme. A partir du travail de J. Derrida*, Galilée, Paris, pp. 163-182.
- (1981b), *La vérité impérative*, in Marc Michel Travaux (a cura di), *Pouvoir e vérité*, C.E.R.I.T., Cerf, Paris, pp. 21-43.
- (1981c), *Monogrammes V*, "Diagraphe", 25, pp. 199-208.
- (1982a), *Le partage de voix*, Galilée, Paris; tr. it. a cura di A. Folin, *La partizione delle voci*, Il Poligrafo, Padova 1993.
- (1982b), *The jurisdiction of the hegelian monarch*, "Social Research", 49, 2, pp. 481-516.
- (1982c), *Das unendliche Ende der Psychoanalyse*, "Bordures", 1, pp. 5-15.
- (1983a), *L'imperatif catégorique*, Flammarion, Paris.
- (1983b), *La joie d'Hyperion*, "Les Etudes Philosophiques", 2, pp. 177-194.
- (1983c), *Un recours dangereux*, "L'Âne".
- (1983d), *La représentation*, (con Ph. Lacoue-Labarthe), "Théâtre Public", 52-53, pp. 13-15.
- (1983e), *Il nous faut*, "Po&sie", 26, pp. 93-94.
- (1983f), *Les Céphéides, ces étoiles qui nous regardent*, "Le Nouvel Alsacien", 20-21.
- (1983g), *Das aufgegeben Sein*, Althaus, Berlino.

- (1984a), *La sovranità persona*, “Sapere e Potere”, 1, pp. 26-41.
- (1984b), *Exergues*, “Aléa”, 5, pp. 23-26.
- (1985a), *Dies irae*, in Aa. Vv., *La faculté de juger*, Minuit, Paris, pp. 9-54.
- (1985b), *Il dit*, “Cahiers du Grif”, pp. 103-105.
- (1986), *L’oubli de la philosophie*, Galilée, Paris; tr. It. Di F. Ferrari, *L’oblio della filosofia*, Lanfranchi, Milano 1999.
- (1987a), *Des lieux divins*, T.E.R., Mauvezin.
- (1987b), *Interventions*, “Qui Parle”, 1,2, pp. 8-11.
- (1988a), *L’expérience de la liberté*, Galilée, Paris; tr. it. di D. Tarizzo, *L’esperienza della libertà*, Introduzione e cura di R. Esposito, Einaudi, Torino 2000.
- (1988b), *Topos: who comes after the subject?*, “Topoi”, 7, p. 2.
- (1988c), *Le rire, la présence*, “Critique”, XLIV, 448-489, pp. 41-60.
- (1988d), *Wild laughter in the throat of death*, “MLN”, 102, 4, pp. 719-736.
- (1988e), *Elliptical sense*, “Research in Phenomenology”, pp. 175-190.
- (1988f), *L’offrande sublime*, in Aa. Vv., *Du sublime*, Berlin, Paris, pp. 37-75.
- (1988g), *Fragments de la bêtise*, “Le Temps de la Réflexion”, IX, pp. 13-27.
- (1988h), *Le sens en commun*, “Autrement”, 102, pp. 200-208.
- (1988i), *Die indarstellbare Gemeinschaft*, P. Schwartz, Stuttgart.
- (1989a), *L’histoire finie*, “Revue des Sciences Humaines”, 89, 213, pp. 75-96.
- (1989b), *Auftritt lettaus*, “Akzente. Zeitschrift für Literatur”, 36, 5, pp. 388-390.
- (1989c), *Beheaded sun*, “Qui parle”, 3, 2, pp. 41-53.
- (1989d), *Abrégé philosophique de la révolution française*, “Po&sie”, 48, pp. 211-218.
- (1990a), *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris; tr. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992.
- (1990b), *Une pensée finie*, Galilée, Paris, tr. it. di L. Bonesio e C. Resta, *Un pensiero finito*, Marcos y Marcos, Milano 1992.
- (1990c), *Sens elliptique*, “Revue Philosophique”, 2, pp. 325-347.
- (1990d), *Finite history*, in Aa. Vv., *The States of ‘theory’. History, art and critical discourse*, Columbia University Press, New York, pp. 149-174.
- (1990e), *Sharing voices*, in Ormiston G. L. e Schrift A. D., *Transforming the hermeneutic context: from Nietzsche or Nancy*, State University of New York Press, New York, pp. 211-259.



- (1990f), *Exscription*, "Yale French Studies" (*On Bataille*), 78, pp. 47-65.
- (1990g), *Our history*, "Diacritics", 20, 3, pp. 97-115.
- (1990h), *Vox clamans in deserto*, "Furor", 19-20, pp. 3-17.
- (1990i), *À suivre*, "Lettre International", 24.
- (1991a), *Le poids d'une pensée*, Le griffon d'argile, Québec.
- (1991b), *Manque de rien*, in Aa. Vv., *Lacan avec les philosophes*, Albin Michel, Paris, pp. 201-206.
- (1991c), *The unsacrificable*, "Yale French Studies. Literature and the Ethical Question", 79, pp. 20-38.
- (1991d), *Entretien sur le mal*, "Apertura. Collection de Recherche Psychanalytique", 5, pp. 27-31.
- (1991e), *La pensée préfabriquée*, "Lettre International", 29.
- (1991f), *Der Preis des Friedens. Krieg, Recht, Souveränität-technè*, "Lettre International", 14, pp. 34-45.
- (1991g), *Het bestaan dat niet te offeren is*, in Ten Kate L., *Voorbij het zelfbehoud. Gemeenschap en offer bij Georges Bataille*, Garant, Leuven, pp. 79- 102.
- (1992a), *Corpus*, Metailié, Paris; tr. it. di A. Moscati, *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995.
- (1992b), *La comparution/The compearance from the existence of "communism" to the community of "existence"*, "Political Theory", 20, 3, pp. 371-398.
- (1992c), *Les iris*, "Yale French Studies", 81, pp. 46-63.
- (1992d), *Un sujet?*, in Aa. Vv., *Homme et sujet*, a cura di D. Weil, L'Harmattan, Paris, pp. 47-114.
- (1992e), *Le temps partagé*, "Traverses", 1, p. 70-79.
- (1992f), *Monogrammes VI. De la figure politique à l'évènement de l'art*, "Futur Antérieur", 10, pp. 104-113.
- (1992g), *L'indestructible*, "Intersignes", 2, pp. 236-249.
- (1992h), *La grande loi*, "Io", 1, pp. 43-46.
- (1992i), *An der Grenze: Gestalten und Farben*, "Lettre International", 16, pp. 12-14.
- (1992j), *À la frontière, figures et couleurs*, "Le désir de l'Europe", pp. 41-50; tr. it. di L. Bonesio, *Alla frontiera, figure e colori*, in "Tellus", n. 1, 1996, pp.177-188.
- (1992k), *La naissance continuée d'Europe*, "Le désir de l'Europe", pp. 253-255.
- (1992l), *Le piège tendu à la régression*, "Le désir de l'Europe", pp. 56-59.

- (1993a), *Le sens du monde*, Galilée, Paris; tr. it. di F. Ferrari, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997.
- (1993b), *Zwischen Zerstörung und Auslöschung*, “Deutsche Zeitschrift für Philosophie”, 41, pp. 859-864.
- (1993c), *On the threshold*, “Paragraph”, 16, 2, pp. 111-121.
- (1993d), ‘*You ask me what it means today...*’, “Paragraph”, 16, 2, pp. 108-110.
- (1993e), *The experience of the freedom*, tr. ingl. di B. McDonald, Stanford University Press, Stanford.
- (1993f), *The birth to presence*, tr. ingl. di B. Holmes e al., Stanford University Press, Stanford.
- (1993g), *Lob der Vermischung*, “Lettre International”, 21, pp. 4-7.
- (1993h), *Monogrammes XI*, “Futur Antérieur”, 16, 2, pp. 141-144.
- (1993i), *Monogrammes XIII*, “Futur Antérieur”, 18, pp. 61-66.
- (1993j), *L’art: fragment*, “Lignes”, 18, pp. 153-173.
- (1994a), *Les muses*, Galilée, Paris, tr. It. Di C. Tartarini, *Le muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- (1994b), *De l’écriture: qu’elle ne relève rien*, “Rue Descartes”, 10, pp. 104-109.
- (1994c), *Démessure humaine*, “Epokhè”, 5, pp. 257-261.
- (1994d), *Les deux phrases de Robert Antelme*, “Lignes”, 21, pp. 154-155.
- (1994e), *Renouer le politique*, “Intersignes”, 8-9, pp. 111-126.
- (1994f), *L’époque de l’espace*, “Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg”, 1, pp. 149-151.
- (1995a), *Violence et violence*, “Lignes”, 25, pp. 293-298.
- (1995b), *La douleur existe. Elle est injustifiable*, “Revue d’Éthique et de Théologie Morale”, 195, pp. 91-96.
- (1995c), *Critique de la raison pure*, “Lignes”, 24, pp. 84-87.
- (1995d), *Autour de la notion de communauté littéraire*, “Tumultes” (CSPRS), 6, pp. 23-37.
- (1995e), *L’insuffisance des “valeurs” et la nécessité du “sens”*, “Interfaces”, pp. 54-58.
- (1995f), *Nécessité du sens*, in Aa. Vv., Yves Bonnefoy. *Poésie, peinture, musique*, Fink M. (a cura di), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp. 43-50.
- (1995g), *Le poids du corps*, in Raymond J.-L. e Kern P., *De l’âme*, Ecole des Beaux-Arts, Le Mans, pp. 173-204.

- (1996a), *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris; tr. it. di D. Tarizzo, con un “dialogo filosofico” con R. Esposito, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.
- (1996b), *La naissance du seins*, Collection 222, Erba, Valence.
- (1996c), *Être singulier pluriel*, “Quinzaine Littéraire”, 695, pp. 17-18.
- (1996d), *The deleuzian fold of thought*, in Patton P., (ed.), *Deleuze. A critical reader*, Basil Blackwell, Oxford, pp.107-113.
- (1996e), *Lecture derangée*, “Quinzaine Littéraire”, 698, pp. 23-24.
- (1996f), *Being-with*, “Centre for Theoretical Studies in the Humanities and the social Sciences” (Unpublished Working Paper for the University of Essex), 11.
- (1996g), *Euryopa: Blick in die Weite*, in Schnaeider U.J. e Schütze J.K., *Philosophie und Reisen*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, pp. 11-21.
- (1996h), *L'éthique originaire de Heidegger*, tr. it. di A. Moscati, *L'etica originaria di Heidegger*, Cromopio, Napoli 1996.
- (1997a), *Hegel. L'inquiétude du négatif*, Hachette, Paris; tr. it. a cura di A. Moscati, *Hegel. L'inquietudine del negativo*, Cronopio, Napoli 1998.
- (1997b), *Un soufflé*, “Rue Descartes”, 15, pp. 13-16.
- (1997c), *Cours Sarah!*, “Les Cahiers du Griff”, pp. 29-38.
- (1997d), *The gravity of thought*, tr. ingl. di F. Raffoul e G. Recco, Humanities Press, New Jersey.
- (1997e), *Résistance de la poésie*, William Blake & Co., Bordeaux.
- (1997f), *Technique du present. Essai sur On Kawara*, “Cahiers Philosophie de L'Art”, 6.
- (1997g), *Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Mass*, Legueil, Stuttgart.
- (1997h), *The insufficiency of 'values' and the necessity of 'sense'*, “Cultural Values” 1, 1, pp. 127-131.
- (1997i), *Violence et vérité*, “La Mazarine”, 1, pp. 1-4.
- (1997j), “*Tentative de définition...*”, “Lignes”, 32, pp. 102-104.
- (1997k), *Technique et nature. Entretien avec Hélène Petrovsky*, “Logos”, 9, pp.130-145.
- (1998a), *La déconstruction du christianisme*, “Les Études Philosophiques”, 4, pp. 503-519.
- (1998b), *The inoperative community*, in W. Mc Neill e K.S. Feldman (a cura di), *Continental philosophy. An anthology*, Blackwell, Oxford, pp. 429-440.

- (1998c), *Changement de monde*, “Lignes”, 35, pp. 42-52.
- (1998d), *Cosmos basileus*, “Lignes”, 35, pp. 94-99.
- (1998e), *The surprise of the event*, in Barnett S., *Hegel after Derrida*, Routledge, London & New York, pp. 91-104.
- (1998f), *Sens multiple. La techno. Un laboratoire artistique et politique du present. Entretien avec Michel Gaillot*, Dis voir, Paris.
- (1998g), *Pli deleuzien de la pensée*, in Aa. Vv., *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Institut Synthélabo, Paris, pp. 115-123; tr. it. di P. Di Vittorio, *Piega deleuziana del pensiero*, “aut-aut”, 276, 1996, pp. 31-38.
- (1999a), *La ville au loin*, Fayard, Paris; tr. it. a cura di P. Di Vittorio, *La città lontana*, ombre corte, Verona 2002.
- (1999b), *Weltenwechsel*, “Lettre International”, 44, pp. 4-6.
- (1999c), *Borborygmes*, in Aa. Vv., *L’animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, (a cura di Marie-Louise Mallet), Galilée, Paris, pp. 161-179.
- (1999d), *Vaille que vaille*, in Soun-Gui K., *Stock Exchange*, Maison du livre d’artiste contemporain, Domart-en-Ponthieu.
- (1999e), *Responding for existence*, “Studies in Pratical Philosophy”, 1, 1, pp. 1-11.
- (1999f), *Heidegger’s ‘originary ethics’*, “Studies in Pratical Philosophy”, 1, 1, pp. 12-35.
- (1999g), *Experiencing Soun-gui*, “Tympanum”, 3, pp. 1-12.
- (1999h), *The image – the distinct*, “Heaven”, pp. 44-49.
- (1999i), *Réponse aux questions d’Alex Garcia-Dütmann*, “Basileus”, 2, 1.
- (1999j), *Dies illa. D’une fin à l’infini, ou de la création*, “Collège International de Philosophie”, PUF, Paris, pp. 79-99.
- (1999k), *Thinking better of capital. An interview*, “Studies in Pratical Philosophy”, 1, 2, pp.214-232.
- (1999l), *Autrement dire*, “Po&Sie”, 89, pp.114-119.
- (1999m), *L’immémorial*, in Talbot P. e al., *Art, memoire, commémoration*, Ecole Normale Supérieure d’Art de Nancy, Voix Richard Meier, Nancy, pp.43-79.
- (1999n), *Le portrait (dans le décor)*, “Cahiers-Philosophie de l’Art”, 8, p. 29.
- (1999o), *Poème de l’adieu au poème: Bailly*, “Po&Sie”, 89, pp. 59-63.
- (2000a), *Le regard du portrait*, Galilée, Paris; tr. it. di R Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano 2002.

- (2000b), *L'intrus*, Galilée, Paris; tr. it. a cura di V. Piazza, *L'intruso*, Cronopio Napoli 2000.
- (2000c), *La pensée dérobée*, "Lignes", pp. 88-106.
- (2000d), *Bild und Gewalt. Von absoluter Offenbarung und dem unendlich Bevorstehenden*, "Lettre International", 49, pp. 86-89.
- (2000e), *Rien que le monde*, (Entretien avec Jean-Luc Nancy. Propos recueillis par Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville), "Vacarme", 11, pp. 4-12.
- (2000f), *The technique of the present*, "Tympanum. A Journal of Comparative Literary Studies", 4, p. 17.
- (2000g), *Nancy, le cœur de l'autre*, (raccolta di Jean Baptiste Marongiu), Libération Livres, Paris.
- (2000h), *Entre deux*, "Magazine Littéraire", 392, pp. 54-57; anche in "Sileno", Entre dos, 2000, 9, pp. 66-68.
- (2000i), *Un entretien*, (Jean-Luc Nancy/Chantal Pontbriand), "Parachute", 100, pp. 14-31.
- (2000j), *Au lieu de l'utopie*, in Aa. Vv., *Les utopie set leurs représentations*, Le Quartier, Quimper, pp. 13-24.
- (2000k), *Des sens de la démocratie*, "Transeuropéennes", 17, pp. 45-48.
- (2000l), Nota di Jean-Luc Nancy, in Aa. Vv., *La quête du sens*, GREP Midi-Pyrénées, Toulouse, pp. 102-104.
- (2000m), *Tre frammenti su nichilismo e politica*, in Aa. Vv., *Nichilismo e politica*, a cura di R. Esposito, C. Galli, V. Vitiello, Laterza, Roma-Bari, pp. 5-24.
- (2001a), *La pensée dérobée*, Galilée, Paris; tr. it. di M. Vergani, *Il pensiero sottratto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- (2001b), *Réponse sur une question*, "Le Philosophoire", 12, p. 20.
- (2001c), *"Un jour, les dieux se retirent"*, William Blake & Co., Bordeaux.
- (2001d), *L'evidence du film. Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert, Bruxelles; tr. it. di A. Cariolato, *L'evidenza del film. Abbas Kiarostami*, Donzelli, Roma 2004.
- (2001e), *L'«il y a» du rapport sexuel*, Galilée, Paris; tr. it. di G. Berto e a cura di A. Fanfoni, *Il «c'è» del rapporto sessuale*, SE, Milano 2002.
- (2001f), *Heidegger in France*, in Janicaud D., *Entretiens II* (Entretien du 23 juin 2000), Albin Michel, Paris, pp. 244-255.
- (2001g), *La communauté affrontée*, Galilée, Paris; tr. it. a cura di A. Fanfoni, *La comunità affrontata*, M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002.

- (2001h), *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, Paris; tr. it. a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, *Visitazione (della pittura cristiana)*, Abscondita, Milano 2002.
- (2002a), *De indringer*, Boom, Amsterdam.
- (2002b), *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris; tr. it. di D. Tarizzo e M. Bruzzese, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino 2003.
- (2002c), *Urbi et orbi*, “De Witte Raaf”, 98, pp. 7-10.
- (2002d), *À l’écoute*, Galilée, Paris; tr. it. di E. Lisciani Petrini, *All’ascolto*, Cortina, Milano 2004.
- (2002e), *Image et violence. L’image – Le distinct. La représentation interdite*, Galilée, Paris 2002; tr. it. di A. Moscati, *Tre saggi sull’immagine*, Cronopio, Napoli 2002.
- (2002f), *Philosophie sans conditions*, in A. Badiou, *Penser le multiple*, L’Harmattan, Paris; tr. it. di F. De Petra, *Filosofia senza condizioni*, in Jean-Luc Nancy. *Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.
- (2003a), *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris, tr. it. di F. Brioschi, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- (2003b), *Dell’Uno e della gerarchia*, tr. it. di M. Bruzzese, “l’espressione”, anno I, pp. 55-57, già “Lignes”, 8, 2002.
- (2004a), *Chroniques Philosophiques*, Galilée, Paris.
- (2004b), *Au ciel e sur la terre*, Bayard, Paris.
- (2004c), *58 indices sur le corps*, seguito da un’Appendice di G. Michaud, *Extension de l’âme*, Editions Nota bene, Québec.
- (2004d), *Resta, vieni*, tr. it. di G. Berto, “aut-aut”, 324, pp. 13-14; già in “Cahiers du Monde”,  
12 ottobre 2004.
- (2004e), *Consolation, désolation*, in “Magazine littéraire”, 430, pp. 58-60; tr. it. di S. Soresi, *Consolazione, desolazione*, “aut-aut”, 327, 2005, pp. 43-49.
- (2005a), *Sull’agire. Heidegger e l’etica*, tr. it. di A. Moscati, con un testo aggiunto dall’autore, *Il con-essere dell’esserci* (già in “Lieu-dit Revue”, 19, ottobre 2003), Cronopio, Napoli.
- (2005b), *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, I)*, Galilée, Paris.
- (2007a), *Tombe de sommeil*, Galilée, Paris; tr. It. Di R. Prezzo, *Cascare dal sonno*, Cortina, Milano 2009.

(2007b), *Juste impossible*, Bayard, Paris.

(2007c), *L'indépendance de l'Algérie e l'indépendance de Derrida*, «Cités», n. 30, pp. 65-70; poi inserito nel volume collettaneo *Derrida à Alger*, a cura di M. Chérif, Actes Sud, Alger, Barsakh & Aix, 2008; tr. it. di F. De Petra, *L'indipendenza dell'Algeria e l'indipendenza di Derrida*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.

(2008a), *Le poids d'une pensée, l'approche*, La Phocide, Paris-Strasbourg; tr. it. di D. Calabrò, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, Mimesis, Milano.

(2008b), *Fantastico fenomeno*, tr. it. di G. Valle e M. Borsari, Paginette, Consorzio per il festival*filosofia*, Modena 2009.

(2009a), *Je t'aime, beaucoup, passionément*, Bayard, tr. It. Di M.C. Balocco, *M'ama, non m'ama*, UTET, Torino 2009.

(2009b), *Avec*, tr. it. di G. Valle, *Con*, Paginette, Consorzio per il festival*filosofia*, Modena.

(2009b), *Violente politique*, in *De la violence en politique*, «Lignes», n. 29, 2009; tr. it di A. Moscati, *Politica violenta*, in *Sulla violenza*, Cronopio, Napoli 2009.

(2010a), *Corps théâtre*, tr. it. di A. Moscati, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli.

(2010b), *L'Adoration. Déconstrucion du Christianisme*, 2, Galilée; tr. it. di A. Moscati, *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo II*, Cronopio, Napoli 2012.

(2010c), *Essere-con e democrazia*, tr. it. di D. Calabrò, in Appendice" a D. Calabrò, *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis 2012, pp. 61-71.

(2010d), *Identité, Fragments, Franchises*; Galilée, Paris; tr. it di F. De Petra, *Identità, Frammenti, Franchigie*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.

(2010e), *Chance. Fortuita, furtiva, fertile*, tr. it. di G. Valle, Paginette, Consorzio per il festival*filosofia*, Modena 2011.

(2010f), *Le commun le moins commun*, in *Communisme*, «Actuel Marx», n. 48, Deuxième semestre 2010, pp. 55-59; tr. it. *Il comune, il meno comune*, in «Lettera internazionale», n. 106, 4° trimestre 2010; e in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.

(2010g), *Communisme, le mot*, in A. Badiou, S. Zizek, *L'idée du communisme*, Lignes, Paris, pp. 196-214; tr. it. di F. De Petra, *Comunismo, il termine*, in Badiou, S. Zizek, *L'idea di comunismo*, DeriveApprodi, Roma 2011, pp. 164-178.

- (2011a), *L'opera e le opere*, tr. it. di M. Villani, in "Appendice" a D. Calabrò, *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis 2012, pp. 97-104.
- (2011b), *Corpo nudo*, tr. it. di G. Valle, in "Appendice" a D. Calabrò, *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis 2012, pp. 73-81.
- (2011c), *L'art et la cité*, tr. it. di F. De Petra, *L'arte e la città*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.
- (2011d), *Politique et au-delà. Entretien avec Philip Armstrong e Jason E. Smith*, Galilée, Paris; tr. it. di F. De Petra, *Politica e al di là. Conversazione con Philip Armstrong e Jason E. Smith*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.
- (2012a), *Cos'è il collettivo?*, tr. it. di M. Voza, in AA.VV., *Intorno a Jean-Luc Nancy*, a cura di U. Perone, Rosenberg e Sellier, Torino 2012.
- (2012b), *Archivita*, tr. it. di D. Calabrò, in "Appendice" a D. Calabrò, *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis 2012, pp. 105-114.
- (2012c), *Politique ot/ou politique*, tr. it. di F. De Petra, *Politica e/o politico*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.
- (2012d), *A propos des droits humains*, tr. it. di F. De Petra, *A proposito dei diritti umani*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.
- (2013a), *La possibilità d'un monde*, Les dialogues des petits Platons.
- (2013b), *Ivresse*, Bibliothèque Rivages.
- (2013c), *L'altro ritratto*, catalogo della mostra (4 Ottobre-12 Gennaio 2012, MART, Rovereto), tr. it. di M. Villani, Electa, Milano.
- (2013d), *Prendere la parola*, tr. it. di R. Borghesi e C. Tabacco, Moretti & Vitali, Bergamo.
- (2013e), *Grondement commun*, tr. it. di F. De Petra, *Fragore comune*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Mimesis, Milano.



## 2. SCRITTI DI JEAN-LUC NANCY E ALTRI

- (1981), Aa. Vv., *Rejouer le politique*, Galilée, Paris.
- (1983), Aa. Vv., *Le retrait du politique*, Galilée, Paris.
- (1995), Aa. Vv., *Six regards en contrechamp*, “Cahier Du Cinéma”, 493, pp. 74-79.
- (1984), Nancy J.-L., Borch-Jacobsen M. e Michaud E., *Hypnoses*, Galilée, Paris.
- (1988), Nancy J.-L. e Derrida J., «*Il faut bien manger ou calcul du sujet*». (Entretien avec J.-L. Nancy), “Topoi”, 7, pp. 113-121; successivamente (1989), in “Cahiers Confrontation”, 20, pp. 91-114.
- (1989), Nancy J.-L. (a cura di), *Qui vient après le sujet?*, “Cahiers Confrontation”, 20.
- (1991), Nancy J.-L. e Bailly J.C., *La comparution. Politique à venir*, Bourgois, Paris; tr. It. In Aa. Vv., *La comparizione. Politica a venire*, Cronopio, Napoli 1993.
- (1994a), Nancy J.-L. e Martin F., *NIUM*, Collection 222, Valence.
- (1994b), ID., *Peinture dans la grotte (sur les parois de G.B.)*, “La Part de L’Oeil”, 10, pp. 161-168.
- (1999a), ID., *Le soleil se couche, moi aussi*, Ceaac, Strasbourg.
- (1999b), Nancy J.-L. e Cenesa J.C., *Passages (Être, c’est être perçu – Les ambassadeurs)*, Editions des Cahiers Intempestifs, Saint-Etienne.
- (2000), Nancy J.-L. Fritscher S., *Mmmmmm*, Au figure, Paris.
- (2001), Nancy J.-L. e Monnier M., *Dehors la danse*, RROZ, Lyon.
- (2003), Nancy J.-L. e Ferrari F., *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (2004a), Nancy J.-L. e Ferrari F., *Iconographie de l’auteur*, Galilée; tr. it. di M. Tobia e F. Ferrari, *Iconografia dell’autore*, Sossella, Roma 2006.
- (2004b), Nancy J.-L. e Lalucq V., *Fortino Sámano. (Les débordements du poème)*, Galilée, Paris.
- (2004c), Nancy J.-L., Fauré N. e Lacoue-Labarthe Ph., *Ritratti/Cantieri*, Le Càriti, Firenze.
- (2010), Nancy J.-L., L. ten Kate, “Cum”... revisited: *Preliminaries to Thinking the interval*, in H. Oosterling, E. Ziarek (eds), «Intermedialities», Lexington Books, Rowman & Littlefield Publishers Inc, New York 2010, pp. 37-43; tr. it. di F. De Petra, *Cum rivisitato, scambio con Lauren ten Kate*, in *Jean-Luc Nancy. Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.

(2011), Nancy J.-L., A. Barrau, *Dans quels mondes vivons-nous?*, Galilée, Paris.

(2012d), Nancy J.-L., D. Cohen-Levinas, *Entretien. Dialogue sur la communauté impossible*, «Revue des deux mondes», pp. 145-151; tr. it. di F. De Petra, *Dialogo sulla comunità impossibile. Conversazione con Danielle cohen-Levinas*, in Jean-Luc Nancy. *Politica e essere-con. Saggi, conferenze, conversazioni*, a cura di F. De Petra, Babel, 2013.

## 2.2. SCRITTI DI J.-L. NANCY E PH. LACOUÉ-LABARTHE

(1975), *Les dialogues des genres*, (Textes de Shaftesbury, Hemsterhuis, Schelling, presentati da Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy), «Poétique», 21, pp. 148-175.

(1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande*, Seuil, Paris.

(1979), *La panique politique*, «Cahiers Confrontation» 2, pp. 33-57.

(1980), *Genre*, «Gliph», 7, pp. 1-14.

(1981), *Le peuple juif ne rêve pas*, in *La psychanalyse est-elle une histoire juive?*, Colloque de Montpellier, 57-92, Seuil, Paris.

(1981), *Ouverture*, in *Rejouer le politique*, Galilée, Paris.

(1982a), *Noli me frangere*, «Reveu des Sciences Humaines», 185, pp. 83-92.

(1982b), *Entretien*, «Exercices De La Patience», 3-4, pp. 219-232.

(1989), *The unconscious is destructured like an affect* (Parte 1 di «The Jewish people do not dream»), «Stanford Literature Review», pp. 191-209.

(1990a), *Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan*, Galilée, Paris.

(1990b), *The nazi myth*, «Critical Inquiry», 16, pp. 291-312.

(1991a), *Le mithe nazi*, L'Aube, La tour D'Aigues.

(1991b), «*From where is psychoanalysis possible?*», (Parte II di «The Jewish people do not dream»), «Stanford Literature Review», 8, 1-2, pp. 39-55.

(1992), *Scène*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 17, 46, pp. 73-98.; tr. it di G. Scibilia, *Scena*, in «aut-aut», n. 258, pp. 3-28, 1993.

(1997), *Retraiting the political*, Edited by Simon Sparks, Routledge, London.

(2013), *Scène*, Christian Bourgois éditeur.

### 3. SCRITTI SU NANCY

- Aa. Vv., (2003a), *Incontro con J.-L. Nancy*, “Annuario 2000-2001”, Cortina, Milano.
- Aa. Vv., (2003b), *L’orecchio di Nancy*, “aut-aut”, 316-317.
- Aa. Vv., (2004a), *Sens en tout sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris.
- Aa. Vv., (2004b), *Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de un Nuevo pensamiento filosófico y Político*, “Antropos”, 205.
- Aa. Vv., (2011), *Pensare con Jean-Luc Nancy*, “B@belonline/print”, 10-11.
- Aa. Vv., (2012), *Intorno a Jean-Luc Nancy*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Arnould E. (1996), *The impossible sacrifice of poetry. Bataille and the Nancian critique Sacrifice*, “Diacritics”, 26, 2, pp. 86-96.
- Bernasconi R. (1993), *On deconstructing nostalgia for community within the West: the debate between Nancy and Blanchot*, “Research in Phenomenology”, 23, pp. 3-21.
- Berto G. (2003a), *La risonanza del soggetto*, “aut-aut”, 316-317, pp. 77-84.
- ID. (2003b), *La scrittura della libertà*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 127-139.
- Calabrò D. (2005), *Jean-Luc Nancy: del corpo...es-posto, im-posto*, “L’arco di Giano”, 44, pp. 43-52.
- ID. (2006), *Dis-piegamenti. Soggetto, corpo e comunità in Jean-Luc Nancy*, Mimesis, Milano.
- ID. (2012), *L’ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica*, Mimesis, Milano.
- Carbone M. (2003), *Il corpo improprio*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 180-188.
- Cariolato A. (2003), *Posizione, messa in posizione e differenza*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 189-208.
- Cavarero A. (2003), *L’orecchio di Nancy*, “aut-aut”, 316-317, pp. 68-76.
- Dal Lago A. (1992), *Comunità. Appunti sulla permanenza di un mito*, “aut-aut”, 8, pp. 5-12.
- Daly M. (1994), *Communitarianism. A new public ethics*, Wadsworth, California.

- De Vries H. (1994), *Theotographies: Nancy, Hölderlin, Heidegger*, "MLN", 109, pp. 445-477.
- Derrida J. (1993), *Le toucher*, "Paragraph", 16, 2, pp. 122-157.
- ID. (2000), *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris; tr. it. di A. Calzolari, *Toccare*, Jean-Luc Nancy, Marietti, 2007.
- Devisch I. (2000), *A trembling voice in the desert. Jean-Luc Nancy's re-thinking of the space of the political*, "Cultural Values", 4, 2, pp. 239-255.
- ID. (2000b), *La «négativité sans emploi»*, "Symposium", IV, 2, pp. 167-187.
- ID. (2000c), *Geraakt zijn. Derrida's Le toucher*, Jean-Luc Nancy, "Tijdschrift Voor Filosofie", 62, pp. 733-742.
- ID. (2003), *Jean-Luc Nancy en het vraagstuk van de gemeenschap inder hendaagse wijsbegeerte*, Peeters, Leuven.
- Domanini I. (2003), *Deleuze e Nancy politici*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 209-219.
- Dow K. (1993), *Ex-posing identity: Derrida and Nancy on the (im)possibility*, "Philosophy and Social Criticism", 19, (3-4), pp. 261-271.
- Dutmann A.G. (1993), *Immanences, transcendances*, "Paragraph", 16, 2, pp. 187-191.
- ID. (1998), *In correspondence with Jean-Luc Nancy*, "Basileus", 1, 2.
- Esposito R. (2001), *Dialogo sulla filosofia a venire*, (colloquio con J.-L. Nancy) in J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino, pp. VII-XXIX.
- ID. (2002), *Chair et corps dans la déconstruction du Christianisme*, in Aa. Vv., *Sens en tous sens. Autour des travaux de J.-L. Nancy*, Galilée, Paris, pp. 153-164.
- ID. (2003), *Libertà in comune*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 223-230.
- Faès H. (1999), , *En découvrant l'humaine socialité avec Heidegger, H. Arendt et J.-L. Nancy*, "Rev. Sc. Ph. Th.", 83, pp. 707-736.
- Fenves P. (1998), *Nancy, Jean-Luc*, in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Craig E. (ed.), Routledge, London and New York, pp. 651-654.
- Fischer F. (2000), *Déplacements du sens: Jean-Luc Nancy*, "La quête du sens", GREP Midi-Pyrénées, Toulouse, pp. 75-102.
- Gilbert-Walsh J. (2000), *Broken imperatives. The ethical dimension of Nancy's thought*, "Philosophy and Social Criticism", 26, 2, pp. 29-50.
- Ingram D. (1988), *The retreat of the political in the modern age: Jean-Luc Nancy on totalitarianism and community*, "Research in Phenomenology", 18, p. 93-124.
- Jandin P.P. e David A. (1989), *Penser la communauté*, "Revue des Sciences Humaine", 89, p. 213.

- Kamuf P. (ed.) (1993), *On the Work of Jean-Luc Nancy*, "Paragraph", 16, 2.
- Kervégan J.-F. (2004), *Un hégélianisme sans profondeur*, in Aa. Vv., *Sens en tout sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, pp. 25-37.
- Lisciani Petrini E. (2003), *quella voce "che s'effonde...di selve e d'onde"*, "aut-aut", 316-317, pp. 57-67.
- ID. (2004), *Noi: diapason-soggetti*, (intr. a J.-L. Nancy, *All'ascolto*), pp. V-XXXI, Cortina, Milano.
- May T. (1993), *The community's absence in Lyotard, Nancy and Lacoue-Labarthe*, "Philosophy Today", 37, 3, pp. 275-284.
- ID. (1997), *Reconsidering difference. Nancy, Derrida, Levinas and Deleuze*. University Park, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Meazza C. (2010), *La comunità s-velata*, Guida, Napoli.
- Mascia V. (2012), *Scenari della corporeità in Jean-Luc Nancy*, «quaderni di Inschibboleth», n. 0, Roma.
- Morazzoni A.M. (2003), *Nei margini musicali dell'ascolto*, «aut-aut», 316-317, pp. 85-92.
- Moscatti A. (2003), *Di alcuni motivi nel pensiero di J.-L. Nancy*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 103-113.
- Piazza V. (2003), *J.-l. Nancy e il pensiero dell'esposizione*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 114-126.
- Piromalli S. (2012), *Vuoto e inaugurazione. La condizione umana nel pensiero di María Zambrano e Jean-Luc Nancy*, Il Poligrafo, Padova.
- Piromalli S. (2012), *Nudità del senso, nudità del mondo. L'ontologia aperta di Jean-Luc Nancy*, Il Poligrafo, Padova.
- Raffoul F. (1999), *The logic of the with. On Nancy's «Être singulier pluriel»*, "Studies in Practical Philosophy", 1, 1, pp. 36-52.
- Rovatti P.A. (2003), *Cerchiamo tutti un occhio che ascolti*, "aut-aut", 316-317, pp. 93-96.
- Sheppard D. Sparks S., Thomas C eds. (1997), *On Jean-Luc Nancy. The sense of Philosophy*, Routledge, London.
- Ten Kate L. (1997), *Politiek van de verijdeling. Bataille en Nancy over gemeenschap en Politiek*, in G. Coppens, *Rondom Georges Bataille*, Acco, Leuven, pp. 33-35.
- Tuppin T. (2012), *Jean-Luc Nancy. Le forme della comunicazione*, Carocci, Roma.
- Vaccaro S. (2003), *Deleuze e Nancy: pieghe di prossimità*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 169-179.

Vande Veire F. (1988), *De 'gemeenschap'. Over twee essays van Nancy en Blanchot, "Yang"*, 24, 4, pp. 110-116.

Vaysse J.M. (2003), *De la catégorie de communauté*, in *Communauté et modernité*, Raulet G. e Vaysse J.M. (eds.), L'Harmattan, Paris, pp. 30-61.

Vitiello V. (2003), *Nancy e il problema della libertà*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 140-150.

Vozza M. (2003), *Lo spazio lasciato libero da Heidegger*, in Aa. Vv., *Incontro con J.-L. Nancy*, Cortina, Milano, pp. 151-168.

#### 4. SCRITTI DI CARATTERE GENERALE

Aa. Vv. (1987), *Bataille. Il politico e il sacro*, (a cura di J. Risset), Liguori, Napoli.

Aa. Vv. (1988), *La crisi del soggetto nel pensiero contemporaneo*, a cura di A. Bruno, Franco Angeli, Milano.

Aa. Vv. (2002), *Bataille/Sartre: un dialogo incompiuto*, (a cura di J. Risset), Artemide, Roma.

Aa. Vv. (2004), *Scenari dell'alterità*, (a cura di P.A. Rovatti), Bompiani, Milano.

Adorno W.T. (1996), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977.

Agamben G. (1990), *La comunità che viene*, Einaudi, Torino.

ID. (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

ID. (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.

Aristotele (2008), *Opere*, 2 voll., Classici del pensiero, Mondadori, Milano

Badiou A. (1992), *L'outrepassement politique du philosophe de la communauté*, in G. Leyenberg e J.J. Forte, *Politique et modernité*, Osiris, Paris, p. 55-67.

Bailly J.C. (1983), *La communauté, le nombre*, "Alea", 4, (numero interamente dedicato al tema della comunità).

ID. (1993), *L'adieu. Essay sur la mort des dieux*, L'aube, Paris.

Bataille G. (1947), *Riflessioni sul carnefice e la vittima*, in D. Rousset, *Les jours de notre mort*, Editions du Pavois, Paris.

ID. (1950), *L'Abbé C.*, Minuit, Paris; tr. it. a cura di F. Rella, *L'abate C.*, ES, Milano 1998.

- ID. (1969), *Histoire de l'oeil*, Pauvert, Paris; tr. it. di D. Bellezza, *Storia dell'occhio*, Gremese, Roma 2000.
- ID. (1970a), *La notion de dépense*, in *Oeuvres Complètes*, I, Gallimard, Paris; tr. it. di F. Serna, *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- ID. (1970b), *Le coupable*, in *Oeuvres Complètes*, VI, Gallimard, Paris; tr. it. Di A. Biancofiore, *Il colpevole/l'alleluia*, Dedalo, Bari 1989.
- ID. (1970c), *Sur Nietzsche*, in *Oeuvres Complètes*, VI, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Zanzotto, *Nietzsche: il culmine e il possibile*, Rizzoli, Milano 1970.
- ID. (1970d), *La limite de l'utile*, in *Oeuvres Complètes*, VII, Gallimard, Paris; tr. it. di F.C. Papparo, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000.
- ID. (1973a), *L'expérience intérieure*, , in *Oeuvres Complètes*, VII, Gallimard, Paris; tr. it. di C. Morena, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 2002.
- ID. (1973b), *Théorie de la Religion*, in *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris; tr. it. di R. Piccoli, *Teoria della religione*, SE, Milano 2002.
- ID. (1976), *La souveraineté*, in *Oeuvres Complètes*, VIII, Gallimard, Paris; tr. it. di L. Gabellone, *La sovranità*, Il Mulino, Bologna 1990.
- ID. (2000), *L'aldilà del serio e altri saggi*, tr. it. di F.C. Papparo e C. Colletta, Guida, Napoli.
- Bennington G., Derrida J. (1991), *Jacques Derrida*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. di D. De Santis e F. Viri, *Derridabase, Circonfessione*, Lithos, Roma 2008.
- Berto G. (1999), *Pensare "secondo l'aporia"*, Introduzione a J. Derrida, *Aporie. Morire-attendarsi ai "limiti della verità"*, Bompiani, Milano, pp. IX-XIV.
- Blanchot M. (1948), *L'arrêt de mort*, Gallimard, Paris; tr. it. di G. Pavanello e R. Rossi, *La sentenza di morte*, SE, Milano 1989.
- ID. (1949), *La part du feu*, Gallimard, Paris.
- ID. (1955), *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris; tr. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975.
- ID. (1969), *L'entretien infini*, Gallimard, Paris; tr. it. di R. Ferrara, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 1977.
- ID. (1981), *La littérature et la droit à la mort*, in Id., *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris, pp. 11-61.
- ID. (1983), *La communauté inavouable*, Minuit, Paris; tr. it. e post-fazione di D. Gorret, *La comunità incoffessabile*, SE, Milano 2002.
- ID. (2000), *Le nom de Berlin* (con due lettere di Blanchot a J.-L. Nancy), "Lignes", 3, pp. 129-141.
- Cavarero A. (1995), *Corpo in figure. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- Cecchi D. (2013), *Abbas Kiarostami. Immaginare la vita*, Ente dello spettacolo, Roma.

- Costa V., Franzini E., P. Spinicci (2002), *La fenomenologia*, Einaudi, Torino.
- Debord G. (1992), *La société du spectacle*, Gallimard, Paris.
- Deleuze G. (1972), *Différence et répétition*, PUF, Paris; tr. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano.
- ID. (1980), *Milles plateaux*, Minuit, Paris; tr. it. di G. Panerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997.
- ID. (1999), *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, tr. it. di U. Fadini, ombre corte, Verona.
- De Luca P. (2008), *Intorno all'immagine*, Mimesis, Milano.
- ID. (2009), *L'immagine e i sensi*, Mimesis, Milano.
- Derrida J. (1967a), *La voix et le phénomène*, PUF, Paris; tr. it. di G. Dalmasso, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 1997.
- ID. (1967b), *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris; tr. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.
- ID. (1967c), *De la grammatologie*, Minuit, Paris; tr. it. R. Balzarotti et al., *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1989.
- ID. (1972a), *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris; tr. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.
- ID. (1972b), *La dissémination*, Seuil, Paris; tr. it. di S. Petrosino, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989.
- ID. (1972c), *Position*, Minuit, Paris; tr. it. di M. Chiappini e G. Sertoli, *Posizioni: scene, atti, figure della disseminazione*, Bertani, Verona 1975.
- ID. (1986), *Parages*, Galilée, Paris; tr. it. di S. Facioni, *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, Introduzione di F. Garritano, Jaca Book, Milano 2000.
- ID. (1988a), *Interview with Jean-Luc Nancy*, "Topoi", pp. 113-121.
- ID. (1988b), *The politics of friendship*, "The Journal of Philosophy", 85, 1, pp. 632-644.
- ID. (1990), *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Flammarion, Paris; tr. it. di G. Zaccaria, *Dello spirito. Heidegger e la questione*, Feltrinelli, Milano 1989.
- ID. (1993), *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris; tr. it. di G. Chiurazzi, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano 1994.
- ID. (1994a), *Politiques de l'amitié. Suivis de L'oreille de Heidegger*, Galilée, Paris; tr. it. di G. Chiurazzi, *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano 1995.
- ID. (1996), *Apories. Mourir – s'attendre aux "limites de la vérité"*, Galilée, Paris; tr. it. di G. Berto, *Aporie. Morire – attendersi ai limiti della verità*, Bompiani, Milano 1999.
- ID. (2003), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris; tr. it. di A. Zanini, *Ogni volta unica la fine del mondo*, Jaca Book, Milano 2005.



ID. (2006), *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris; tr. it. di M. Tannini, *L'animale che dunque sono*, Introduzione di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2006.

Diodato R. (1996), *Decostruzionismo*, Bibliografica, Milano.

Esposito R. (1987), *La pluralità irrepresentabile. Il pensiero politico di Hannah Arendt*, Quattro Venti, Urbino.

ID. (1988), *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bologna.

ID. (1990), *Il comunismo e la morte*, intr. all'ed. italiana di G. Bataille, *La Sovranità*, il Mulino, Bologna.

ID. (1997), *La comunità della perdita*, Introduzione a G. Bataille, *La congiunzione sacra*, Bollati Boringhieri, Torino.

ID. (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino.

ID. (2000), *Libertà in comune*, Introduzione a J.-L. Nancy, *L'esperienza della libertà*, Einaudi, Torino, pp. XI-XXXV.

ID. (2002), *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino.

ID. (2004a), *Il dono della vita tra "communitas" e "immunitas"*, in Aa. Vv., *Umano Post-umano. Potere, sapere, etica nell'età globale*, a cura di M.P. Fimiani, V.G.Kurotschka, E. Pulcini, Editori Riuniti, Roma, pp. 63-78.

ID. (2004b), *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino.

ID. (2005b), *Comunità del profondo. Esodo e diaspora alla ricerca del comune*, "Communitas", 1, pp. 229-236.

Ferrari F. (1997), *La comunità errante. Georges Bataille e l'esperienza comunitaria*, Lanfranchi, Milano.

ID. (1999), *Nudità. Per una critica silenziosa*, Lanfranchi, Milano.

ID. (2011), *Il re è nudo*, luca sossella editore, Bologna.

Ferraris M. (2003), *Introduzione a Derrida*, Laterza, Roma-Bari.

Ferraris M. (1990), *Postille a Derrida*, Rosenberg e Sellier, Torino.

Franzini E. (1999), *Estetica e filosofia dell'arte*, Guerini, Milano.

Franzini E., M. Mazzocut-Mis (2010), *Estetica*, Mondadori, Milano.

Freud S. (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig, Wien-Zurich; tr. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

ID. (1995), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Id., *Opere 1886/1905*, Newton, Roma.

Galimberti U. (2003), *Il corpo*, Feltrinelli, Milano.

Gasché R. (1997), *The Tain of the Mirror. Derrida and the philosophy of Reflection*, Harward University Press, United States of America; tr. it di Senatore M. e F. Vitale, *Dietro lo specchio. Derrida e la filosofia della riflessione*, Mimesis, Milano 2014.

Ghilardi M., (2011), *Derrida e la questione dello sguardo*, Aestetica Preprint, Palermo.

G.W.F. Hegel, (2000) *Fenomenologia dello Spirito*, testo tedesco a fronte, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano.

Heidegger M. (1927), *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Tübingen; tr. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1988.

ID. (1929), *Kant und das Problem der Metaphysik*, Cohen, Bonn; tr. It. di M. E. Reina, intr. Di V. Verra, *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1981.

ID. (1946), *Brief über den Humanismus*, in *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main 1976; tr.r it. di F. Volpi, *Lettera sull'umanismo*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987.

ID. (1950), *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main; tr. it. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

ID. (1954), *Was heisst denken?*, M. Niemeyer, Tübingen; tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, *Che cosa significa pensare?*, SugarCo, Milano 1996.

ID. (1955-56), *Der Satz vom Grund*, Klett-Cotta Verlag, Pfullingen; tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, a cura di F. Volpi, *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano 1991.

ID. (1959), *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen; tr. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990.

ID. (1961), *Nietzsche*, Neske, Pfullingen; tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994.

ID. (1976), *L'art et l'espace*, in *Question IV*, Gallimard, Paris; tr. it. di C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1998.

ID. (1983), *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit*, Klostermann, Frankfurt am Main; tr. it. di C. Angelino, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, Il Melangolo, Genova 1999.

ID. (1989), *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt am Main.

Hildberg R. (1985), *La destruction des Juifs d'Europe*, tr. fr. di M.F. Paloméra e A. Charpentier, Fayard, Paris.

Jankélévitch V. (1983), *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris; tr. it. a cura di E. Lisciani Petrini, *La musica e l'Ineffabile*, Bompiani, Milano 1998.

Jauss H. R. (1987), *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, 2 voll., Il Mulino, Bologna.

Kirchmayr R. (2002), *Il circolo interrotto. Figure del dono in Mauss, Sartre e Lacan*, E.U.T., Trieste.

Kojève A. (1947), *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris; tr. it. di G.F. Frigo, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996.

Lacan J. (1973), *Le séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris; tr. it. di A. Succetti, *Il Seminario-Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003.

- ID. (1986), *Le séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris; tr. it. di M.D. Contri, note di R. Casavola, *Il seminario-Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 1994.
- Lacoue-Labarthe P. (1973), *L'oblitération*, "Critique", 313, pp. 487-513.
- ID. (1979), *Portrait de l'artiste, en general*, Bourgois, Paris; tr. it. di T. Santi, *Il ritratto dell'artista, in generale*, Il nuovo melangolo, Genova 2006;
- ID. (1971), *La transcendance finit dans la politique*, in J.-L. Nancy e al., *Réjouer le politique*, Galilée, Paris, pp. 171-214.
- ID. (1985), *Retrait de l'artiste, en deux personnes*, ed. mem/Arte Facts, Lyon.
- ID. (1986a), *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris.
- ID. (1986b), *L'imitation des modernes: (Typographies 2)*, Galilée, Paris; tr. it. di P. Di Vittorio, *L'imitazione dei moderni*, Palomar, Bari 1995;
- ID. (1987), *La fiction du politique. Heidegger, L'art e la politique*, Bourgois, Paris; tr. it. di G. Scibilia, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, Il melangolo, Genova 1991.
- ID. (1989), *Typography: mimesis, philosophy, politics*, Christopher Fynsk, Harvard.
- Levinas E. (1971), *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, Paris; tr. it. di A. Dell'Asta, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1977.
- ID. (1991), *L'ontologie est-elle fondamentale? Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre*, Grasset, Paris.
- Lisciani Petrini E. (2002), *La passione del mondo. Saggio su Merleau-Ponty*, ESI, Napoli.
- ID. (2007), *Risonanze. Ascolto, corpo, mondo*, Mimesis, Milano.
- Merleau-Ponty M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; tr. it. di Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965.
- ID. (1948), *Sens et non sens*, Nagel, Paris; tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 1962.
- ID. (1960), *Signes*, Gallimard, Paris; tr. it. di G. Alfieri, *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- ID. (1964), *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.
- ID. (1964), *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Bonomi a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.
- ID. (1996), *Notes de cours (1959-1961)*, Gallimard, Paris; tr. it. a cura di A. Pinotti e F. Baraccini, a cura di M. Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Cortina, Milano 2003.
- Montani P., (1993), *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino.
- ID. (2000) *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano.
- ID. (2007), *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.

- ID. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.
- Pontevia J.-M. (1984-1985), *Écrits sur l'art et pensées détachées (vol. 1-2)*, William Blake & Co., Bordeaux; tr. it. di F. Nicolao; *Scritti sull'arte*, Lanfranchi, Milano 2001.
- Ricoeur P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris; tr. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.
- Sartre J.-P. (1940), *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris; tr. it. di R. Kirchmayr, *L'immaginario: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.
- ID. (1943), *L'être et le néant*, Gallimard, Paris; tr. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 1991.
- ID. (1983), *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris; tr. it. di F. Scanzio, *Quaderni per una morale*, Edizioni Associate, Roma 1991.
- ID. (1989), *Vérité et existence*, Gallimard, Paris; tr. it. di F. Sircana, *Verità e esistenza*, il Saggiatore, Milano, 1991.
- E. Sendler (1981) *L'icona, image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique*, Editions Desclée De Brouwer, Paris,; tr. it. Delle Benedettine di S. Maria di Rosano, *L'icona. Immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Edizioni Paoline, Roma 1985.
- Tarizzo D. (2003), *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Cortina, Milano.
- Trione A. (2009), *Mistica impura*, il melangolo, Genova.
- Tatarkiewicz W. (1979), *Storia dell'estetica*, tr. it. di M. T. Marcialis., ed. Einaudi, Torino.
- ID. (1993), *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo.
- Valentini F. (1958), *La filosofia francese contemporanea*, Feltrinelli, Milano.
- Vitale F., Senatore M. (2011), *L'avvenire della decostruzione*, il melangolo, Genova.
- Vitale F., S. Regazzoni, S. Facioni (2012), *Derridario. Dizionario della decostruzione*, il melangolo, Genova.
- Vitale F. (2012), *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*, Mimesis, Milano.
- Wolf N., (2013), *Vagina. Una storia culturale*, Mondadori, Milano.